Digitized by Google
Original from
PENN STATE

THE CARNEGIE LIBRARY

OF

The Pennsylvania State College

CLASS NO. 840.9 2815

BOOK NO. D74t
V 2

Digitized by Google

PENN STATE

Digitized by Google
Original from PENN STATE

2815

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Digitized by Google

Digitized by Google

4-5-

GEORGES DOUTREPONT
Professeur à l'Université de Louvain
Correspondant de l'Académie Royale de Belgique

LES TYPES POPULAIRES DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

DEUXIÈME PARTIE

BRUXELLES
Albert DEWIT, Libraire-Éditeur
RUE ROYALE, 53

1928

Digitized by Google

GEORGES DOUTREPONT
Professeur à l'Université de Louvain
Correspondant de l'Académie Royale de Belgique

LES

TYPES POPULAIRES

DE

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

DEUXIÈME PARTIE

BRUXELLES
Albert DEWIT, Libraire-Éditeur
RUE ROYALE, 53
—
1927

Digitized by Google
Original from PENN STATE

840.2
D741
v.22

Extrait des *Mémoires*
publiés par l'Académie royale de Belgique (Classe des Lettres, etc.).
Collection in-8°. Deuxième série, t. XXII (2e partie).

Marcel Hayez, imprimeur, rue de Louvain, 112 Bruxelles.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

LES
TYPES POPULAIRES
DE
LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

CHAPITRE II (*suite*).

LES FORMES, LES MANIFESTATIONS ET LES INDICES OU LES SIGNES DE LA POPULARITÉ DES TYPES.

IV. — Le transformisme.

Types généraux.

Le procédé du transformisme, redisons-le, apparaît surtout chez les types généraux. Ils ne le possèdent pourtant pas « en exclusivité ». On vient de le voir d'ailleurs, mais c'est un moyen de renouvellement qui leur a été spécialement appliqué.

Arlequin.

A tout seigneur, tout honneur ! Il a droit, incontestablement, à la première place, car il est passé maître en l'art de la « diversification »; il est le roi de la métamorphose.

Sa vie première demeure encore entourée de nuages. On ne sait rien de précis ou de définitif sur ses origines. Est-il vraiment de provenance italienne, comme tant d'historiens l'ont prétendu, ou n'avons-nous pas en lui, suivant des conjectures très plausibles, l'ancien diable Hellequin, soit un personnage

111102

Digitized by Google

Original from PENN STATE

légendaire, fantastique, qui serait sorti de la littérature et des traditions populaires du Moyen Age français, et qui aurait été introduit dans la *Commedia dell' Arte* par un acteur italien, mais à Paris et vers la fin du XVI[e] siècle? Le nom primitif, de formation germanique (*Hellequin,* devenu *Herlequin, Harlequin,* ensuite *Arlecchino* en italien), se trahirait par l'*h* qui se conservait encore dans la langue française du grand siècle : Herlequin, Harlequin (1). Mais la question de sources n'offre point pour nous une importance essentielle. Ce que nous avons à connaître de l'âge des débuts de l'extraordinaire transformiste, c'est que, dès avant 1600, il circule sur des tréteaux de France et que cent ans plus tard il s'y trouve en pleine gloire ou en pleine exploitation. On l'y voit avec une physionomie très *sui generis* et un accoutrement qui sont et qui demeureront pour lui d'indispensables moyens de succès. Ainsi que le définit une vieille gravure :

Avec son habit de folastre
Il fait le plaisir du théâtre.

Son habit de théâtre, c'est un costume d'abord formé d'un assemblage irrégulier de pièces diversement découpées et coloriées. Au bout d'un certain temps, quelque régularité s'y est introduite; elle a persisté, et cette bigarrure ordonnancée, si l'on peut ainsi parler, constitue encore un des traits caractéristiques du personnage. Les couleurs traditionnelles de son bizarre revêtement sont, on le sait, le bleu, le jaune doré, le brun et le rouge (2). Une autre particularité que présente le

---

(1) Thèse très savamment défendue par O. DRIESEN, *Der Ursprung des Harlekin,* et MARTIN RÜHLEMANN, *Etymologie des Wortes harlequin und verwandter Wörter.* Inaug. Dissert., Halle a. S., Hohmann, 1912, in-8°. — Voir aussi WINIFRED SMITH, *The Commedia dell'Arte, a study in italian popular comedy.* (THE COLUMBIA UNIVERSITY PRESS. New-York, 1912, in-8°.)

(2) Outre DRIESEN, voir KLINGLER, *Die Comédie-Italienne in Paris,* pp. 130 et suiv.; DUCHARTRE, *La Comédie italienne,* pp. 125-129; MOLAND, *Molière et la Comédie italienne,* p. 283 : « A partir de ce moment [l'époque de Riccoboni], l'habit d'Arlequin ne varia plus guère; on y ajouta seulement les paillettes qui en font comme un reptile ruisselant d'écailles et qui ajoutent à cet aspect scintillant, sémillant, à ce je ne sais quoi de mobile et de fugace, qu'on a de plus en plus accusé en lui. »

Digitized by Google
Original from PENN STATE

type d'Arlequin est son masque. Disons mieux qu'il porte un demi-masque noir qui va jusqu'à la lèvre supérieure et qu'il en a un second, également noir, qui lui couvre le menton et la lèvre inférieure. Ce double masque, il l'a gardé jusqu'à l'époque contemporaine, mais non sans que la règle subisse des exceptions, c'est-à-dire que tels de ses interprètes y ont renoncé en certaines circonstances. Outre ce signe décoratif, Arlequin possède un petit bonnet rond, agrémenté d'une queue de lapin ou de lièvre, symbole de sa poltronnerie. Enfin, autre accessoire spécialement indispensable, il a sa batte...

Ainsi équipé et paré, il se promène ou se démène, durant trois siècles et demi, sur d'innombrables théâtres; il est acteur parlant, mime ou marionnette (car on l'y rencontre sous ces trois formes); il entre en relation (ou en lutte!) avec ses compagnons et compagnes, et avec cent autres personnages de n'importe quelle scène et de n'importe quelle nature; il leur offre pour les aider, ou il leur oppose, pour les contrarier, son caractère, un caractère, qui, à le considérer dans son complet développement, ne s'affirme pas d'une réelle ou parfaite unité. Un critique moderne le définit en ces deux lignes : « La gourmandise en est, avec la poltronnerie, le trait le plus saillant. On le retrouve à toutes les époques de son histoire (1) ». Un observateur d'autrefois (c'est Marmontel) écrit plus longuement : « Le caractère d'Arlequin est un mélange d'ignorance, de naïveté, d'esprit, de bêtise et de grâce; c'est une espèce d'homme ébauché, un grand enfant, qui a des lueurs de raison et d'intelligence, et dont toutes les méprises ou les maladresses ont quelque chose de piquant. Le vrai modèle de son jeu est la souplesse, l'agilité, la gentillesse d'un jeune chat, avec une écorce de grossièreté qui rend son action plus plaisante; son rôle est celui d'un valet patient, fidèle, crédule, gourmand, toujours amoureux, toujours dans l'embarras, ou pour son maître, ou pour lui-même, qui s'afflige, qui se console avec la facilité d'un

(1) BARBERET, *Lesage et le Théâtre de la Foire*, pp. 141-142.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

enfant ou dont la douleur est aussi amusante que la joie (1) ». Mais cette seconde définition n'indique pas encore tout ce qu'il a été, durant sa longue existence, au point de vue moral et psychologique. Envisagé sous cet aspect, et indépendamment de toutes les enveloppes extérieures que nous lui verrons bientôt prendre, il a été un « caractère » formé d'éléments assez divers, parmi lesquels tantôt l'un, tantôt l'autre prédomine, autrement dit un caractère qui a évolué. A l'origine, c'est un *zanni ;* il est balourd, ignorant, niais (encore qu'il ait parfois une idée avantageuse de sa personne), gourmand, peureux, impudent, sensuel.

Lesage le dépeignait :

Cher Arlequin, poltron, gourmand
Et fripon très célèbre...

Veut-on le voir poltron? Qu'on lise la scène de l'*Enrôlement* où La Ramée lui décrit ainsi les plaisirs de la guerre :

Les plaisirs, en foule
Marchent avec nous;
Tant que l'argent roule,
Nous faisons les fous
S'il manque, le grivois
Fait flèche de tout bois
Et va plumant la poule
Chez le villageois.

Et Arlequin de répliquer : « Il me semble qu'il y a bien du remuement dans tout cela; et je tiens un peu de la marmotte en vie, moi : j'aime le repos. » — La Ramée : « Du repos? Nous en avons tout notre saoul, quand on nous met en quartier. » — Arlequin, effrayé : « En quartier? fi, au Diable! je ne veux pas qu'on me mette en quartier, moi... » Toutefois, il paraît consentir à l'enrôlement, mais c'est à condition qu'il sera « en quartier d'hiver, le printemps, l'été, l'automne et les trois

---

(1) *Éléments de Littérature,* s. v. Arlequin. — Un auteur du même siècle notait : « L'ancien caractère de l'Arlequin était seulement d'être balourd et gourmand, mais les modernes et surtout les Auteurs Français lui ont donné de l'esprit et même de la morale. » (*Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien,* I, p. 21.)

Digitized by Google
Original from PENN STATE

mois suivants (1) ». Mais, étant en quartier, il sera gourmand, cela va sans dire. Tandis qu'il se livrera aux plaisirs de la table, il n'oubliera pas ceux de l'amour, mais il les cultivera sans idéal, car c'est un jouisseur, un sensuel.

La physionomie du type ainsi défini — balourd, naïf, poltron, gourmand, et porté aux grosses joies matérielles — constitue un ensemble plus ou moins bien ordonné. Mais voici un trait qui le déséquilibre quelque peu et qui en forme un être assez composite : une certaine malice qu'on lui prête, et la chose se produit de bonne heure. Dans la troupe italienne des *Gelosi*, au XVI[e] siècle, Arlecchino, comme le note Moland, « ressemble beaucoup au type populaire que l'on connaît, au moins pour la balourdise éveillée et malicieuse de son caractère. Il a déjà perdu de sa naïveté primitive. Complice de Pierrot, il l'aide la plupart du temps à débrouiller les intrigues; il est parfois dupe de son camarade, qui lui fait faire les missions délicates, celles qui peuvent attirer des coups de bâton. C'est le Raton de ce Bertrand (2) ». Mais, outre ces traits, Arlequin présente, à l'occasion, celui d'être aimable : « Comment, se demande un critique, concilier ce terme avec tous les autres? » Il répond : « C'est que nous sommes dans le domaine de la fantaisie; c'est qu'il n'y a d'absolument vrai ici que la bonne humeur et la gaieté du personnage, qui sont incontestables, et que, par contre, ses vices, si audacieusement étalés, sont trop énormes pour ne pas toucher à l'invraisemblable et ne pas tenir à la fanfaronnade (3) ». Doté de ce tempérament où les vices occupent plutôt la place en vue, porteur de son masque qui le fait grimacer, de son petit bonnet à queue qui le rend plutôt ridicule, nous ne nous l'imaginons pas bien joli. Et nous avons raison! (4).

---

(1) Comédie de Piron, scène VIII. — Voir BACKHAUS, *Alexis Pirons Jahrmarktsspiele*, pp. 74-75.

(2) *Molière et la Comédie italienne*, pp. 56-57. — Sur l'Arlequin déjà spirituel au XVI[e] siècle, voir DUCHARTRE, *La Comédie italienne*, pp. 120-125 et 142.

(3) J. GUILLEMOT, *Revue Bleue*, 1893, p. 2.

(4) Voir ci-dessus, I, p. 154.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Naïf à ses débuts, il ne le reste donc pas toute sa vie. Il commence à ne plus l'être surtout avec Dominique I, son illustre interprète de la fin du XVII[e] siècle. Trivelin, le fameux Trivelin (Locatelli), qui, avant lui, l'avait si remarquablement « joué », meurt en 1671. Dominique devient Arlequin, et il fait passer dans le type quelque chose de son esprit. Le *zanni* participe alors de la physionomie des fourbes impudents à la manière de Scapin. Cet esprit qu'on lui incorpore arrive même à être de la ruse : dans une pièce comme la *Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan,* de Nolant de Fatouville (1682), l'homme à la batte affiche une vague allure de Robert Macaire. Le voilà bien qui a pris pied sur le sol de France, en ce sens qu'il n'a plus l'air d'un emprunt littéraire. Le pays où il se fait applaudir pourrait le considérer comme un produit de terroir, un produit qu'il doit presque toujours à ses propres auteurs et qui se répand ou qui fructifie grâce à un personnel exécutant dont il recrute des membres également chez lui.

Nous connaissons déjà quelques-uns de ces auteurs : nous les avons rencontrés au cours de notre première incursion dans le domaine de la Comédie italienne. Combien d'autres faudrait-il citer si l'on s'avisait de dresser une liste complète des arlequinades (avec présence réelle d'Arlequin), rien que pour le XVIII[e] siècle ! Devant pareille liste, le jugement de Celler sur le répertoire « arlequinique » paraîtrait peut-être manquer de précision : « C'est, dit-il, dans le théâtre de Gherardi qu'Arlequin a les emplois les plus caractérisés; en effet, c'est l'époque de son développement le plus remarquable; il a dès lors de l'importance, non seulement par les rôles qu'on lui donne, mais aussi par la valeur des interprètes de ces rôles. Il n'est pas encore tombé dans les infiniment petits des théâtres de la foire, et parfois aussi les artistes qui le représentent réunissent dans leur personne le prestige de l'acteur et celui de l'auteur. Quant au type, il n'est pas encore vertueux; c'est parfois, comme dans les vieux canevas, un Scapin vif et alerte (1). »

(1) *Les Types populaires,* p. 48.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

L'Arlequin vertueux, auquel pense Celler, doit être celui de Florian. Le stade marqué par les délicates œuvrettes du gentil chevalier n'apparaît qu'assez tard dans le XVIII[e] siècle, qui est, pour le « masque » bariolé, non seulement une époque de gloire, mais aussi une époque d'évolution. Antérieurement à Florian, il y a Marivaux, qui a composé toute une série de pièces pour ce « masque » : *Arlequin poli par l'Amour* (1720), *La Surprise de l'Amour* (1722, première version), *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* (idem), *La Double Inconstance* (1723), *Le Prince Travesti* (1724), *L'Ile des Esclaves* (1725), *Le Triomphe de l'Amour* (1732), *L'Heureux Stratagème* (1733), *Les Fausses Confidences* (1737) (1). Ici, Marivaux fait un Arlequin spirituel de nature assez spéciale; nous voulons dire : un Arlequin spirituel à la façon du monde scénique propre à... Marivaux. En même temps, et en vertu de la même transformation, le type, auquel des us, vieux de près de deux siècles, attribuaient un air grossier de parade de foire, devient amoureux, mais sérieusement et finement; il voit s'ouvrir devant lui les salons où l'on cause et où l'on... marivaude. Il n'est pourtant pas toujours le même dans ce théâtre, encore que l'auteur soit toujours le diseur raffiné que l'on sait. L'Arlequin de Marivaux ne laisse pas d'être parfois naïf. Mais, sous les doigts de son habile transformateur, il a pris une très agréable tournure. Rien n'est charmant comme l'*Arlequin poli par l'Amour* : le héros, qui est un être mi-chimérique, mi-réel, et qui se découvre de l'esprit parce qu'il est amoureux.

Un autre transformateur essentiel de ce personnage à l'âme si malléable est Florian, mais il n'arrive que longtemps après. De cet écrivain, on ne cite souvent que deux ou trois arlequi-

---

(1) Il existe deux versions de la *Surprise de l'Amour*, l'une de 1722, jouée au Théâtre-Italien, avec Arlequin, qui est un valet amoureux; l'autre de 1727, donnée à la Comédie-Française, où Arlequin est remplacé par Lubin. Nous avons aussi une double version du *Jeu de l'Amour et du Hasard*. (Voir ci-dessus, I, p. 140.) — Arlequin des *Fausses Confidences* devient également Lubin quand il passe du premier théâtre au second.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

nades et on laisse entendre ainsi que tout son bien en l'espèce se réduit à cela. Combien on est loin de la vérité! Écoutez son dernier historien : « Arlequin domine dans le théâtre de Florian. Sur treize comédies régulières, sans compter les féeries, comme le *Baiser*, les pastorales comme *Blanche et Vermeille* [posthume], ni les autres essais encore plus modestes, Arlequin figure dans sept : il est amoureux dans les *Deux Billets* [1779], dans les *Jumeaux de Bergame* [1782] et dans la *Bonne Mère* [1785], mari dans le *Bon Ménage* [1782], père dans le *Bon Père* [1790], maître de la maison dans *Arlequin Maître de Maison* [posthume] et dans l'*Enfant d'Arlequin* [posthume]. Il figure encore dans un proverbe : *Les Deux n'en font qu'Un* [posthume], comme compositeur, et dans la *Fête de Marie* [posthume], comme poète et compositeur. C'était enfin le rôle le plus important d'une comédie en trois actes intitulée *Arlequin Roi, Dame et Valet*, jouée sur le Théâtre italien, le 5 novembre 1779, tombée et brûlée le lendemain » (1). L'auteur de ces œuvres disait avoir tenté une résurrection d'Arlequin ou plutôt avoir voulu renouer la tradition de Marivaux et de Delisle de la Drévetière (auteur d'un *Arlequin sauvage*, et « philosophe », 1721), lesquels avaient littérarisé le personnage : « Lorsque j'osai risquer pour la première fois au théâtre l'Arlequin que je m'étais créé, il y avait plus de vingt ans que la Comédie-Italienne avait abandonné les pièces de Marivaux et de Delisle, pour des canevas italiens que les acteurs remplissaient à leur gré. J'essayai de rappeler un genre oublié. Je fis représenter par des acteurs italiens une pièce toute française : *Les Deux Billets* » (2). Les autres pièces suivirent, également toutes françaises. Le héros était, d'après lui, un grand enfant : « Ce caractère d'Arlequin est le seul peut-être qui rassemble l'esprit et la naïveté,

---

(1) G. SAILLARD, *Florian. Sa Vie. Son OEuvre.* Toulouse, Privat; Paris, A. Picard, 1912, in-8°. p. 100. — Voir aussi pp. 17 et 42-43; ainsi que J.-J. OLIVIER, *OEuvres de Florian : Les Arlequinades.* (BIBLIOTHECA ROMANICA, nos 286-287. Strasbourg, J.-H.-Ed. Heitz.)

(2) *Avant-Propos* de son THÉÂTRE.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

la finesse et la balourdise. Arlequin, toujours simple et bon, toujours facile à tromper, croit ce qu'on lui dit, fait ce que l'on veut, et vient se mettre de moitié dans les pièges qu'on veut lui tendre; rien ne l'étonne, tout l'embarrasse; il n'a point de raison, il n'a que la sensibilité; il se fâche, s'apaise, s'afflige, se console dans le même instant : sa joie et sa douleur sont également plaisantes. Ce n'est pourtant rien moins qu'un bouffon; ce n'est pas non plus un personnage sérieux : c'est un grand enfant (1). »

De ce grand enfant auquel il prête de la bonhomie et de la sensibilité, Florian fait le représentant de la sentimentalité de l'époque. Partisan de la comédie larmoyante de La Chaussée ou, comme il dit, de « sa comédie de sentiment », il aurait voulu la combiner avec la comédie d'intrigue : « J'ai pensé, ajoute-t-il, que le sentiment et la plaisanterie pouvaient tellement être unis, qu'ils fussent quelquefois confondus, que le spectateur s'égayât et s'attendrît en même temps, qu'il fût également ému par l'intérêt de l'action et réjoui par le comique de l'acteur; en un mot, que le même personnage fit pleurer et rire à la fois. » Ayant donc choisi Arlequin dans ce dessein, il écrivit les *Deux Billets*, une œuvre qui réussit. Encouragé par ce succès, en même temps qu'éclairé par une chute (celle d'*Arlequin Roi, Dame et Valet*), il continua : « Je voulus donner à mes comédies un but de morale et d'utilité... Je voulus surtout présenter le tableau de ces vertus familières, de ces vertus de tous les jours, les plus utiles peut-être, les plus nécessaires au bonheur : car ce ne sont pas, ce me semble, les grands préceptes de la morale et de la philosophie que l'on trouve à mettre en pratique le plus souvent. On est rarement dans le cas de sacrifier à son devoir, à la patrie, à l'honneur, à son repos, sa fortune et sa vie; mais on est obligé à tous les instants d'être un bon fils, un bon époux, un bon père... Voilà les modèles que je résolus de tracer... Tels sont les sujets des *Deux Billets*, du *Bon Ménage*, du *Bon Père*, de la

(1) Même *Avant-Propos*.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Bonne Mère... » Ce cours de morale s'interrompt dans les *Jumeaux de Bergame*, une pièce qu'il n'a faite que parce que « la ressemblance de deux Arlequins lui avait toujours semblé un joli sujet de comédie » (1). A cette réserve près, Florian, on le voit, revendique le mérite d'avoir marqué à son estampille personnelle la physionomie déjà vieille du glorieux triomphateur des pochades italiennes. Son contemporain La Harpe a pensé de même : « Florian a donné plus de charme à ses Arlequins qu'aucun de ceux qui l'avaient précédé ; il leur a donné une bonhomie naïve qui n'est altérée par aucun mélange, et tout l'esprit qui la relève n'est autre chose qu'un composé fort heureux de bon cœur, de bon sens et de bonne humeur (2). »

Mais peut-être avons-nous tort de nous arrêter aussi longtemps à cette « sentimentalisation » d'Arlequin par le gentil chevalier et au fait que l'homme à la batte marivaudait chez Marivaux. Cependant, nous préparons de la sorte, par une anticipation très légitime, l'étude prochaine des singuliers accoutrements auxquels a dû se soumettre cet homme de par la volonté de ses nombreux remanieurs. Au surplus, les arlequinades genre Marivaux et genre Florian conservent encore une certaine importance, grâce à la notoriété toujours actuelle, toujours vivante des deux auteurs qui les ont signées. Mais, à tout prendre, elles forment une espèce d'accident ou de déviation dans la carrière de leur héros. D'autre part, il ne faudrait pas qu'on accordât aux tentatives de l'aimable Florianet un strict caractère de résurrection. Sainte-Beuve force la note lorsqu'il déclare : « Florian ressuscita, au *Théâtre italien*, le genre des arlequinades qui semblait passé de mode (3) ». De même, on parle sans y mettre l'exactitude voulue lorsqu'on s'exprime comme Lintilhac au sujet de la concurrence que

---

(1) Même *Avant-Propos*.

(2) *Cours de Littérature*.

(3) Notice sur Florian : *Fables de Florian, suivies de son Théâtre*. Paris, Garnier, pp. VI-VII.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

l'homme blanc aurait alors faite à *l'homme à la batte* : « Pierrot hérite de la balourdise, de la goinfrerie et de la poltronnerie d'Arlequin. Il y eut là un coup de bascule, car nous voyons qu'au XVI[e] siècle, chez les Gelosi, c'était Arlequin qui était constamment la dupe de Pierrot. » Il ajoute, promenant son regard sur l'avenir, sur le XIX[e] siècle : « Arlequin fut éclipsé par le prince des Pierrots, l'illustrissime Deburau, et retourna à son rôle subalterne du XVI[e] siècle jusqu'à ce que la fantaisie des lettrés vînt le restaurer sur son antique trône de malice, et avec usure (1). » Encore une fois, n'exagérons pas et tâchons de rester clair. Sans doute, Pierrot prendra la place de premier plan au XIX[e] siècle et il sera vraiment le roi du Nouveau Régime par le nombre et l'originalité de ses transformations. Mais Arlequin est loin de disparaître avec ce Nouveau Régime, ainsi que l'affirment en des dires péremptoires certains de nos dictionnaires de littérature : « La vogue d'Arlequin en France ne dépassa guère la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Les préoccupations politiques et les événements révolutionnaires détrônèrent momentanément la pantomime et l'arlequinade, et lorsqu'elles reparurent, Arlequin oublié était remplacé par Pierrot (Vapereau) (2). » « On abusa tant de ce personnage que les Parisiens, fatigués, ne voulurent plus le revoir et le renvoyèrent en son pays, avec ses vêtements bariolés, sa batte inoffensive, ses gambades et ses quolibets (Loliée) (3). »

« Éclipsé », Arlequin le fut, mais non supprimé par Pierrot. Il a traversé glorieusement la Révolution et les débuts du XIX[e] siècle, soutenu par les interprétations originales et nombreuses de Laporte, qui continuait les traditions de tant

---

(1) *Histoire générale du Théâtre*, IV, pp. 327-329.

(2) DICTIONNAIRE DES LITTÉRATURES, s. v. *Arlequin*, mais à l'article *arlequinade*, il se conforme mieux à la vérité historique, car il y dit : « c'est au Théâtre du Vaudeville, à partir de sa fondation en 1792 jusqu'en 1820, époque de la mort de Laporte, qu'il s'est joué le plus d'arlequinades ».

(3) *Dictionnaire-Manuel illustré des Écrivains et des Littératures*, par FRÉDÉRIC LOLIÉE, avec la collaboration de CH. GIDEL. Paris, A. Colin, 1906, s. v. *Arlequin*.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

d'artistes arlequinants de l'Ancien Régime. Jules Janin note, au sujet du *Grand Théâtre des Funambules*, fondé en 1816 : « On fit des pièces morales pour Arlequin dans ce théâtre, encore tout enfumé par les explosions. Le *Père barbare ou Arlequin au Tombeau, Arlequin Dogue, Arlequin Statue;* on mit Arlequin à toutes scènes; M. de Florian lui-même n'avait pas autant abusé d'Arlequin que les Funambules en abusèrent. Arlequin est pour les Funambules ce que fut la famille des Atrides pour les poètes grecs. Romain et Français, Arlequin est inépuisable (1). » Oui, Arlequin est inépuisable. Il n'est pas mort. Il est de ceux qui se rendent quelquefois, mais qui ne meurent pas. La « fantaisie des lettrés » le ranime souvent encore dans les jours où nous vivons. Elle s'applique à lui prêter de nouvelles attitudes, mais sans trop s'écarter de la tradition... Car, il y a une tradition. Nous avons dit que le caractère d'Arlequin avait évolué; mais en dépit des modifications que lui imposent, à travers les temps, certains écrivains et certains acteurs, une espèce d'Arlequin permanent survit ou surnage; le long des âges, une sorte de quintessence stable subsiste : savoir un type de gourmandise et de poltronnerie avec une dose plus ou moins forte de ruse et, brochant sur l'ensemble, une grande élasticité de corps et de conscience. N'est-ce pas, d'ailleurs, ainsi condensée ou ramenée à ces quelques traits essentiels, que sa physionomie s'est fixée dans l'esprit populaire? L'homme au masque noir et à la batte bruyante ne passe-t-il pas, aux yeux de la masse, pour l'incarnation de l'idée de souplesse physique, de virtuosité acrobatique et de flexibilité morale?

Le long de ces âges que nous évoquons, sa fortune fut à nulle autre pareille dans le monde des types généraux. Nous l'avons déjà dit également, mais il faut le redire, il faut insister sur ce point, maintenant que nous abordons l'étude de ses transforma-

---

(1) DEBUREAU, *Histoire du Théâtre à quatre sous pour faire suite à l'Histoire du Théâtre-Français*. Paris, Ch. Gosselin, I, p. 86.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

tions. Cette fortune dont nous parlons n'a pourtant jamais été précisée. Le sera-t-elle dans un avenir plus ou moins prochain? Se rencontrera-t-il un bibliographe assez patient pour dresser la liste de toutes les adaptations qui ont été faites d'Arlequin, soit dans le théâtre parlé ou chanté, soit dans les œuvres mimées par des acteurs vivants ou des marionnettes, soit encore dans le roman, la poésie, la critique et ailleurs (1)? C'est que la tâche exigerait un temps énorme et présenterait de grosses difficultés. Arlequin se cache si souvent, comme nous l'avons déjà observé, dans des pièces dont le titre ne révèle rien à son sujet. Exemples : *Les Fêtes sincères* (5 octobre 1744), *L'Impromptu des Acteurs* (26 avril 1745), *Les Vœux accomplis* (2 octobre 1751) de Panard. La première de ces comédies met en scène des bourgeois qui fêtent la convalescence du roi, Louis le Bien-Aimé. Arlequin n'intervient qu'à la fin, et simplement pour réciter sept vers, mais il intervient quand même. La troisième forme pareillement une œuvre de circonstance : elle a été composée à l'occasion de la naissance de Monseigneur le Duc de Bourgogne. L'heureux événement y est fêté par le joyeux drille, lequel marque sa participation au bonheur public par de copieuses libations. Mais, des deux côtés, dans les deux comédies, il semble n'être appelé sur les tréteaux que par la tradition, ou bien, on dirait qu'il n'est utilisé que parce que la direction du théâtre (en l'occurrence *les Italiens*) avait sous la main un bon Arlequin-interprète. L'*Impromptu des Acteurs* n'amène sur les planches le même joyeux compère et le non moins plaisant Scapin que pour leur faire faire des lazzis. Ces lazzis sont réservés aux deux dernières scènes et elles portent le titre spécial d'*italiennes*.

Le problème de la bibliographie arlequinesque, que nous

---

(1) C'est là un vœu souvent exprimé : voir DRIESEN, *Der Ursprung des Harlekin*, p. 3. — D'après J. JANIN, *Histoire du Théâtre à quatre sous*, I, pp. 86-87, Charles Nodier avait entrepris la vie d'Arlequin. Il ne l'a pas achevée, mais il aurait légué son texte à Cruisbank et « à notre ami Charlet, qui ne le finiront pas ». Ces paroles datent d'un siècle. Au t. II, p. 150 du même ouvrage, le même auteur disait : « En ce moment, Charles Nodier, aidé de Cruisbank, s'occupe de l'histoire de Polichinelle, en 4 tomes in-4°. » Je ne pense pas qu'elle ait jamais paru.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

examinons rapidement, ne pourrait pas se résoudre sans que l'on tient compte de « pièces » et de « morceaux de pièces » auxquels il conviendrait d'appliquer l'épithète d' « interchangeables ». Voici qui expliquera notre pensée : On lit dans l'avant-propos d'une édition de l'*Arlequin misanthrope*, comédie en trois actes de Brugière de Barante (22 décembre 1696) (1) : « Scènes toutes détachées les unes des autres, et qui n'ont que peu ou point de rapport au fond du sujet. » Un scénario de l'acteur-auteur Dominique fournit ces autres indications : « Cette scène peut se jouer dans différentes comédies. » — « Il faut faire entrer cette scène dans la pièce. »

Le lecteur voit de quelle manière, méthodique et minutieusement raisonnée, cette bibliographie devrait s'établir. Elle aurait, en outre, à poursuivre, à travers plusieurs œuvres, les variantes d'un même thème (*Arlequin baron allemand* devenant *Arlequin baron suisse*), ou à discerner le renouvellement des situations qui s'obtient en transportant Arlequin d'un milieu dans un autre (*Arlequin toujours Arlequin*) (2). De ces investigations et de beaucoup d'autres, il ressortirait une vérité essentielle : c'est qu'Arlequin a fait une carrière extraordinaire dans la littérature française. Il était même presque une nécessité devant certains publics d'autrefois. Encore un peu, on affirmerait : il était inévitable. Écoutez Luigi Riccoboni, dit Lélio, déclarer dans la préface de la *Griselde*, tragi-comédie italienne en cinq actes (1717 ; c'est une dramatisation de la célèbre légende de Grisélidis) : « Cette pièce est la première que j'ai composée; le sujet en est tiré d'une nouvelle de Boccace : il estoit très propre pour en faire une tragédie, mais je me suis trouvé dans la nécessité d'en faire une tragi-comédie. La tragédie étoit encore bannie du théâtre en Italie lorsque je l'écrivis, et à présent que j'ay l'honneur de la représenter à

---

(1) Driesen, *Der Ursprung des Harlekin*, p. 209; Klinger, *Die Comédie-Italienne in Paris*, p. 192.

(2) Clément et Delaporte, *Anecdotes dramatiques*, I, p. 108; Desboulmiers, *Histoire anecdotique...*, II, p. 501, et IV, p. 92.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Paris, je regarde l'Arlequin comme un personnage nécessaire au divertissement du public ; et mon unique attention sera toujours de travailler à mériter la bonté avec laquelle il nous a soufferts jusqu'à ce jour. » Dans sa dédicace de l'œuvre au Régent, l'auteur s'excuse de lui présenter « le mélange d'un spectacle, j'ose dire grand, avec des scènes risibles ». Et il ajoute : « Alliage que nous sommes contraints de faire pour rendre quelquefois notre sérieux supportable à des spectateurs accoutumés à voir sans cesse les personnages comiques sur notre théâtre. » Voilà pourquoi évidemment les spectateurs de Riccoboni trouvaient, mêlés à l'action, Pantalon et Arlequin, en qualité de « bas officiers de la cour » de Godefroy, roi de Sicile (1).

Notre répertoire avec le presque inévitable Arlequin est donc celui qui relève du *genre italien*. C'est surtout du personnage ainsi compris que les pages suivantes évoqueront les si fréquents avatars. Il sied toutefois de faire observer qu'Arlequin apparaît assez souvent dans des milieux d'où la fantaisie est bannie. Ce sont, par exemple, des milieux de réalité bourgeoise où il se trouve seul de son espèce (de son espèce italienne et où, d'ordinaire, il exerce les fonctions de valet). Sa figure reste plaisante, mais il n'a pas l'air d'appartenir à un personnel traditionnel. On dirait d'un domestique qui a reçu tout simplement ce nom, comme il aurait pu, dans la circonstance, être appelé Crispin, Frontin, Pasquin. Quoi qu'il en soit, notre homme c'est l'Arlequin transformiste, c'est le personnage que nous avons annoncé comme le plus employé de toute la littérature française. Il a été aussi le plus diversifié. En effet, si haut que s'élève le *nombre* de ses apparitions, si surprenant qu'il semble au lettré curieux qui s'aventure pour la première fois en pareil domaine, la surprise s'augmente encore chez lui quand il constate la *diversité* de ces apparitions. Plus d'une fois, d'ailleurs,

(1) R. Schuster, *Griselidis*, pp. 64-65.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

l'infatigable passe-partout a rappelé, en pleins tréteaux, ses dons de continuelle régénération. Le voici, par exemple, qui en parle avec une vivacité comique à Colombine dans le prologue de l'*Arlequin misanthrope* de Barante :

ARLEQUIN. — Non, te dis-je, je ne la jouerai pas, cette pièce!

COLOMBINE. — Mais tu te moques.

ARLEQUIN. — Il n'y a point de plaisanterie à cela, et j'aimerais mieux être Arlequin Cochon, Arlequin Dogue, Cygne, Taureau, et tout ce qu'il te plaira, que d'être Misanthrope.

Et ailleurs, dans le prologue d'une parodie de l'*Atys* (1726) de Quinault par Piron :

LA FOIRE (à Arlequin). — Quels talents avez-vous pour briller sur un théâtre?

ARLEQUIN. — J'ai tout.

LA FOIRE. — Mais qu'êtes-vous ordinairement dans une pièce?

ARLEQUIN. — Je suis tout.

LA FOIRE. — Mais encore, dites-moi, quels rôles y faites-vous?

ARLEQUIN. — Je fais tout.

Vous l'entendez : c'est « Jean-fait-tout », comme au reste nous le répète encore cette légende rimée d'une gravure du XVIII[e] siècle :

Arlequin est charmant en toute sa manière,
Il devient en un jour seigneur, marchand, voleur,
Commissaire, filou, comédien, empereur,
Amoureux, maître d'armes, enfin, se fait laïctière,
Et pour finir ce jour par un jeu délicat,
De la cour bazochique devient avocat.
Et l'auditeur charmé sans plaindre, sans monnoye,
S'en retourne remply de plaisirs et de joye (1).

Ce XVIII[e] siècle touchait à sa fin lorsque, toujours rayonnant

(1) KLINGLER, *Die Comédie-Italienne*, p. 138. — Il faut noter qu'Arlequin n'a pas attendu d'être avancé en âge pour chercher à varier ses manières et à se renouveler. Dans une édition du théâtre de Gherardi (t. III, 1698), on lit : « Sur le pied qu'est aujourd'hui le Théâtre italien, Arlequin n'a point de caractère marqué, il est tout ce qu'on veut qu'il soit. »

Digitized by Google
Original from PENN STATE

de jeunesse, Arlequin passait ainsi la revue de quelques-unes de ses multiples fonctions :

Comme dans le monde souvent
On va plus loin qu'on ne le pense,
Que d'états j'eus subitement :
Afficheur, et maître de danse,
Tailleur, puis clerc de procureur,
Nègre, bon fils et parodiste.
Santeuil (1) un jour me vit acteur ;
Me voilà journaliste.

Tel est le couplet qu'il chantait, le 1er août 1797, dans *Arlequin journaliste*, vaudeville de Ravrio et Domillier de Thésigny.

Croyez-le donc sur parole lorsqu'il s'affirme ainsi factotum; croyez-le et, loin de douter de l'exactitude de ses dires, ajoutez aux occupations qu'il indique toutes celles que vous connaissez ou que vous êtes en mesure d'imaginer. En effet, pensez à tous les emplois qu'on peut exercer dans la vie, à toutes les situations où l'on peut se trouver, à tous les milieux qu'on peut y traverser; joignez à cette liste les régions que vous appellerez, si vous le voulez, les régions supraterrestres et sublunaires, ainsi que les domaines de la féerie et de la plus extravagante fantaisie. Soyez assuré qu'Arlequin a passé par là ! Il a passé par là, et en voici des preuves que nous allons cueillir rapidement dans la bibliothèque comique française qui s'étend des dernières années du XVIIe siècle aux premières du XIXe. Examinons d'abord, sur les rayons de cette bibliothèque que nous supposons dressée devant nous pour quelques instants, examinons d'abord la série des œuvres traitant les sujets qui pourraient être désignés « métiers, professions, situations, conditions sociales plus ou moins accessibles à un être débrouillard et

(1) Le poète à qui l'on doit la célèbre définition de la comédie : *Castigat ridendo mores*. Elle était inscrite au fronton du Théâtre-Italien à Paris.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

retors » (1). Successivement Arlequin (2) va nous apparaître : valet, peintre, négociant, prince, larron, prévôt, juge, médecin, médecin d'eau douce, ramoneur, marquis, Brioché (montreur de marionnettes), maçon, opérateur, archer, chasseur, gueux-manchot, sentinelle, écolier, roi, financier, soldat, chirurgien, déserteur, vendangeur, mercure galant (directeur de la revue fondée en 1672 : *Le Mercure galant*, qui a reçu par la suite le titre de *Mercure de France*), grapignan (procureur avide), tailleur, cabaretier, marchand forain, comédien, apothicaire, notaire, commissaire, maître à danser, chevalier, hôtelier, professeur d'amour, crieur d'almanachs, capitaine, laquais, maître de science, philosophe, poète, bel esprit, homme de robe, cocher, magicien, gardien de l'orme (dans *Attendez-moi sous l'orme*), marchand d'éventails, filou, régent de collège, procureur, gentilhomme, petit-maître, vendeur d'eaux merveilleuses, traitant, bouffon de cour, astrologue, enfant, courtisan, gouverneur, espion, vendeur de chansons, moine, maître d'armes, tuteur, devin, dévaliseur de maison, marchand d'esclaves, esclave, secrétaire public, chancelier, bas officier de la cour, corsaire africain, arbitre, sauvage, tête de mort, caissier, bedeau, gazetier de Hollande, enchanteur, jardinier, pêcheur, apprenti philosophe, barbier, paralytique, charbonnier, franc-maçon, restaurateur, marchand de poupées, jumeau, gardien de femmes, squelette, dentiste, etc., etc., etc.

Etc., etc., etc., il est tout cela sans préjudice de bien d'autres occupations, états civils, états d'âme, conditions morales, sentimentales, physiologiques, comme : misanthrope, cocu imaginaire, faux brave, somnambule, janséniste, etc., etc., etc. Il faut bien s'arrêter, car le secret de tout dire est celui d'ennuyer, même quand on dit les choses les plus plaisantes du monde, et

---

(1) Pour les indications bibliographiques, voir aux *Annexes*. De même pour les reprises de Pierrot, Cassandre, Polichinelle, Gilles et Crispin.

(2) Je suis, autant que possible, l'ordre chronologique des pièces examinées. — Il convient d'observer qu'Arlequin a été plusieurs fois tel des personnages qui vont être cités : valet, peintre, médecin, commissaire, gentilhomme, marquis, etc.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

pourtant les choses les plus plaisantes à dire sur le compte d'Arlequin transformiste ne se trouvent pas dans la longue énumération qu'on vient de lire. Sans doute l'infatigable passe-partout s'y révèle déjà divers, ondoyant, extraordinaire dans toutes ces activités plus ou moins courantes. Mais il a fait plus étrange que cela, parce qu'il n'a pas été uniquement l'homme d'une quantité rare de situations et de professions du pays de France. Il a été l'homme, aussi, de multiples pays lointains, ou disparus, ou purement légendaires, en même temps que la réincarnation d'une foule de personnalités historiques, littéraires et légendaires. De là ces bizarres dénominations que nous rencontrerons si nous voulons nous donner la peine de parcourir à nouveau notre vieille bibliothèque dramatique : Arlequin turc, baron allemand, médecin indien, cocher de Marc-Antoine, roi du Maroc, esprit-aérien-familier-et-follet, baron de Foeneste, berger de Lemnos, Arlequin aux Indes, juif errant de Babylone, roi de Tripoli, juif, capitaine espagnol, Protée, empereur dans la lune, more, chevalier du soleil, chevalier de Fondsec, marquis de Roussignac, bailli du Maine, Ésope, compagnon d'Ulysse chez Circé, comédien aux Champs-Élysées, Phaéton, Renaud, Thalie, Roger, Vulcain, gouverneur d'une île en Espagne, italien, vidame de Cotignac, baron de la Dindonnière, Périon (ou chevalier errant), Crassotius pédant, maître de la bouche de la vérité, Tarquin, maître du cadran du zodiaque, empereur du cap Vert, baron de Groupignac, Marc-Antoine, beau-frère du Grand-Turc, bouffon du calife de Bagdad, Atys, aux Enfers, chez le roi de la Chine, Thétis, au Sabbat, Grand Vizir, roi de Serendib, Mahomet, défenseur d'Homère, Hulla (*licitateur*, ou mari d'une femme répudiée en Orient), dans l'île de Ceylan, dans l'île des Amazones, confident du prince de Perse, Orphée, valet de Merlin l'Enchanteur, Pluton, Tancrède, rival de Bacchus, Endymion, Deucalion, camarade du Diable, Persée, Romulus, au banquet des Sept Sages, Tancrède, Amadis, au Parnasse, Grand-Mogol, chirurgien de Barbarie, Thésée, au sérail, chez les Patagons, Polichinelle,

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Joseph et Esaü (ce sont les deux personnages bibliques), doge de Venise, Arlequin à Alger et en trente-six autres lieux encore... Force nous est, cette troisième fois, de limiter notre énumération!

Parmi ces bizarres ou ces mystérieuses appellations, il s'en rencontre, et d'assez nombreuses, qui proviennent des rôles qu'il a tenus dans des parodies, car il a été le parodiste (comme d'ailleurs ses compagnons du théâtre italien) de beaucoup de tragédies, comédies et opéras à la mode. Ainsi faut-il interpréter des désignations telles que : Arlequin Amadis, Atys, Ésope, au Parnasse, Persée, Phaéton, Pluton, Protée, Romulus, Tancrède, Thésée...

Voilà déjà bien des emplois, et l'on voit s'il en est d'étranges! Arlequin se met à toutes sauces et il sert à la réédition des plus vieilles choses. L'anecdote du prince d'un jour traîne depuis des siècles dans la littérature. Elle sera remise à neuf dans *Arlequin toujours Arlequin* de Dominique, Romagnesi et Lelio fils (1726, un acte en prose, aux Italiens). La Bible a des pages, connues de tous, sur Joseph et la femme de Putiphar; on les utilisera, durant l'époque de la Révolution, pour exhiber Arlequin dans une comédie-parade : *Arlequin-Joseph*, de B. de Mautort (un acte, en vaudevilles, mêlé de prose, 26 décembre 1793, Vaudeville). La scène est à Passy et se joue entre les personnages ainsi dénommés : Arlequin-Joseph, maître-clerc de Putiphar; Putiphar, vieux procureur à Passy; M^me^ Putiphar, sa femme, et du même âge; Mimi, jeune servante de Putiphar. (*Nota bene :* Joseph apparaît en manteau d'Arlequin.) Durant ces mêmes temps, J.-B. Hapdé, puisant aux mêmes sources, imagine un Arlequin-Joseph auquel il oppose un Gilles-Esaü. Il les fait enfants de Cassandre-Isaac, cultivateur, et de M^me^ Cassandre-Isaac. Il leur donne pour sœur Colombine-Rachel. Il offre à son public ce nouveau produit arlequinesque sous le titre : *Arlequin-Jacob et Gilles-Esaü ou le Droit d'aînesse*, folie-vaudeville en un acte (3 décembre 1797).

Mais on vient de le remarquer : Arlequin n'est pas seulement

Digitized by Google
Original from PENN STATE

l'homme de son sexe, ainsi qu'il aurait pu dire dans son langage plaisant. A l'occasion, il est femme; il est, dans les comédies à transformations, le représentant ou l'incarnation du sexe féminin sous les revêtements de : laitière, vieille femme, lingère, comtesse, veuve, déesse d'opéra, fille malgré lui, Colombine, sultane, favorite, Isabelle, Caroline, Cybèle, bohémienne, nourrice, fille à marier, femme de chambre, femme hydropique, sage-femme, demoiselle légère... Mais il ne s'en tient pas là : Il est plus, ou mieux encore : il est à la fois homme et femme dans *Arlequin lingère du Palais* (1682) de Nolant de Fatouville. Entendez par ces mots qu'il apparaît ici, habillé d'un côté en homme et de l'autre en femme. Entendez également qu'ainsi doublé ou dédoublé, il passe si rapidement de la boutique de lingère, où il est vendeuse, à la boutique de limonadier, où il est vendeur, que Pasquariel, un client, le prend pour deux êtres distincts. Ce client sérieux, et même trop sérieux, le voyant tourner sur lui-même avec non moins de rapidité, croit avoir devant lui deux voisins qui se battent et il essaie de les séparer. Inutile d'ajouter que, dans la mêlée, il attrape trente-six coups (1). Mais on le devine : le changement de sexe n'est pas pourtant son apanage. Arlequin devient femme, comme un Pierrot le devient aussi à l'occasion, comme ses habituelles associées se font hommes au besoin : on a Pierrot femme du Docteur, Colombine-Arlequin et Isabelle-Arlequin (2). On a aussi des Arlequines, mais hâtons-nous de noter que c'est une adaptation qui ne présente pas le caractère du transformisme dont nous parlons : il s'agit, en la dernière occurrence, d'histoires comiques où le nom « féminisé » de l'illustre bate-

---

(1) Il est dédoublé, mais de manière moins plaisante, dans *Arlequin double,* de Désaugiers et Servières (un acte, 1er juillet 1807).

(2) Gherardi, I, p. 147 : *Arlequin empereur dans la lune,* 5 mars 1684 (il est fille de chambre, tandis que Pierrot est femme du docteur); Nolant de Fatouville, *Colombine avocat pour et contre* (8 juin 1685); D***, *La Fille savante* (18 novembre 1690 : Isabelle en Capitaine); Le Noble, *Arlequin-Ésope* (24 février 1691 : Colombine en M. Clistorel); Panard, *Isabelle-Arlequin,* opéra-comique avec divertissements, 1731.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

leur se trouve naturellement conféré à celle dont il est l'époux. (Exemples : les pièces de Florian, *Le Bon Ménage, Le Bon Père.*)

Chez lui, le don d'incarnation s'étend plus loin que la métempsycose humaine. Il s'étend, si l'on ose dire, jusqu'à la métempsycose animale. Bateleur propre à tout, Arlequin devient mule, souris, chien, âne, chat, hibou, dogue, grue, ours, bouc, perroquet, cochon de lait, aigle, baleine. Oui baleine! dans des pantomimes de Lazzari, qui avait représenté d'abord *Arlequin avalé par la baleine* (14 juillet 1795), et qui, après cela, trouva l'art de fournir à ses contemporains le spectacle de la *Baleine avalée par Arlequin* (30 novembre 1797). Dans la première pièce, Arlequin naît d'un œuf, devient Grand-Pontife des Vierges de la lune en une île mystérieuse, est avalé par une énorme baleine, d'où, par la suite, on le voit sortir en compagnie d'une foule de poissons. Élevé au rang de prince, il épouse une des Vierges de la lune, c'est-à-dire Colombine. Dans la seconde féerie, la baleine reparaît : elle est sur le point de saisir celle dont il est épris, mais grâce à un bracelet magique, il avale le monstre marin, et bien qu'il soit devenu monstrueux à son tour, il parvient à sauver sa maîtresse... La libre fantaisie des renouveleurs ne s'arrête pas là. Elle imposera des avatars plus inattendus encore au personnage qui se prête à tout. Elle en fera un *objet* ou une *matière* : Arlequin deviendra botte, statue, horloge, fauteuil à la nouvelle mode, caisse d'oranger, lanterne, guéridon, basse de violon.

Saurait-on être plus « Protée », comme s'exprime l'un des titres d'arlequinades? Saurait-on l'être plus souvent? Nos listes laissent entrevoir la fréquence de ses travestissements, mais elles ne révèlent pas toute la vérité à ce sujet. Ayons soin de noter toutefois que son « protéiformisme » ne consiste pas uniquement à se diversifier ou à faire peau neuve d'une pièce à une autre. Il s'effectue également à l'intérieur d'une seule et même œuvre. Arlequin changera, s'il le faut, plusieurs fois de costume et de position sociale, au cours d'une séance dramatique. C'est là

Digitized by Google
Original from PENN STATE

un jeu — le jeu du transformisme instantané — qui était tout à fait dans le goût des théâtres d'autrefois. L'ancien répertoire abonde, comme on sait, en histoires à déguisements. Or, rien n'était mieux que ce genre d'effets scéniques dans les moyens de notre Maître Jacques perpétuel. C'est ce qui fait que nous le verrons, par exemple, et précisément dans une pièce intitulée : *Arlequin-Protée* (par Nolant de Fatouville, 11 octobre 1683), interpréter onze rôles : grand seigneur, marchand, voleur, commissaire de police, meurtrier, comédien, empereur, amoureux, maître d'armes, laitière et avocat. Protéiformiste, Arlequin l'est encore, en une seule et même séance : dans le *Bel Esprit* (13 mars 1694) de Gherardi (philosophe, cocher, poète, bel esprit, avocat, valet, Apollon et normand); dans la *Foire de Saint-Germain* (26 décembre 1695) de Regnard et Dufresny (maître de la bouche de la Vérité, filou, Tarquin, maître du Cadran du Zodiaque, empereur du Cap Vert) (1); dans les *Bains de la Porte Saint-Bernard* (12 juillet 1696) de De Boisfranc (valet, vieille coquette, médecin, procureur, Triton); dans *Arlequin enfant, statue et perroquet* du 20 août 1716 (astrologue, enfant, ramoneur, statue); dans *Arlequin empereur dans la lune* du 24 juillet 1784 (empereur dans la lune, ambassadeur et chevalier combattant du dit empereur, apothicaire, femme de chambre, fauteuil à la nouvelle mode)... L'énumération des exploits protéiformiques d'Arlequin pourrait continuer et elle serait facilement relevée de détails d'un pittoresque savoureux comme celui que donne Desboulmiers au sujet d'une œuvre ayant pour titre : *Les Vingt-six Infortunes d'Arlequin* (canevas italien en cinq actes, 3 septembre 1751) de Véronèse : « Tout le comique dépend du jeu d'Arlequin. Je dois cependant observer une chose, c'est que m'étant amusé plusieurs fois à compter le nombre des infortunes, je n'en ai jamais pu trouver que vingt-

(1) Allusions à des boutiques qui se trouvaient à la Foire de Saint-Germain et qui étaient les boutiques de la *Bouche de la Vérité*, du *Cadran du Zodiaque*, du *Sérail de l'Empereur du Cap Vert*. (BERNARDIN, *La Comédie italienne*, p. 39.)

Digitized by Google
Original from PENN STATE

quatre, à moins que le mariage d'Arlequin qui termine la pièce ne soit compté pour deux infortunes (1). » Le même écrivain dit à propos d'une pièce du même ton, *Les Métamorphoses d'Arlequin* (canevas italien en trois actes, 3 décembre 1739) : « Cette pièce, dans laquelle Constantini excellait, est une de celles qu'on appelle, en Italie, *Comedia di Fatica*, qui servent à faire briller particulièrement un acteur (2). » Il note aussi, en parlant de la même œuvre qui fut rejouée en 1763 : « Arlequin est obligé de reprendre douze fois des formes différentes, et si subitement que le prestige est complet, et le moyen presque incroyable aux spectateurs. Monsieur Carlin est lui seul, dans cette pièce, le sujet, l'auteur, l'acteur et le spectacle (3). » Nous aurons l'occasion de redire quel grand interprète fut « Monsieur Carlin » au XVIII[e] siècle et combien, d'une façon générale, le transformisme a dû de sa vogue au jeu des acteurs. Il fallait évidemment des gens bien entendus au métier pour qu'on pût mettre en scène une folie-féerie dans le genre de celle de Jean-Baptiste Hapdé, *La Naissance d'Arlequin ou Arlequin dans un œuf* (16 juillet 1803), où le héros avait à changer neuf fois de costume et de figure.

Cette vogue tient à d'autres causes encore, notamment au goût des milieux populaires d'autrefois pour les pièces à travestissements. Il importe de remarquer à propos de l'accueil fait à ces pièces que le transformisme, plusieurs fois effectué au cours d'une œuvre, n'a point toujours pour motif déterminant le désir, chez l'auteur, de présenter chaque fois à son public le type familier sous un déguisement imprévu. Ce sont aussi les exigences de l'intrigue qui amènent des modifications, — et des modifications qui, en l'occurrence, ne constituent pas de véritables réincarnations. Ainsi Florian. sous le titre d'*Arlequin Roi, Dame et Valet* (1779) rapportera les aventures d'Arlequin,

---

(1) *Histoire du Théâtre italien*, VII, p. 457.

(2) *Ibid.*, p. 375.

(3) *Ibid.*, p. 376.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

lequel est *valet* de Lélio et se voit jeté dans une île dont il deviendra le *roi* s'il épouse la veuve du monarque défunt. Mais Argentine arrive pour empêcher le mariage attendu. Elle est femme d'Arlequin, et celui-ci, assiégé dans le palais, est forcé de se déguiser en *dame* pour se sauver. Néanmoins, dans la très grande majorité des cas mentionnés plus haut et ailleurs (1), le Protée italo-français apparaît renouvelé parce que ses metteurs en scène ont voulu en offrir à la foule un aspect nouveau. La cause du transformisme est bien, comme nous le montrerons mieux en un autre chapitre, le goût du déjà vu chez les admirateurs d'Arlequin et de ses pareils, mais un goût qui se combine naturellement avec le désir de retrouver les figures aimées sous des dehors rafraîchis.

Une autre cause du même phénomène est que les pièces à « nouvelles moutures » sont un cadre commode pour traiter l'actualité, pour faire la revue des événements du jour, ainsi que la parodie des productions littéraires à la mode. C'est une cause dont nous ne différerons pas l'examen, *Jean-fait-tout* nous en fournissant des applications frappantes entre toutes. Prenons-le, pour l'exemple, au XVIII^e^ siècle. Suivons-le dans un certain nombre de ses métamorphoses et, par la contemplation des gestes qu'on lui prêtera, nous assisterons au déroulement d'une partie essentielle des événements politiques, intellectuels et mondains de ce siècle. De bonne heure, on le sait, la grande tourmente de 1789 s'annonce. Nous aurons le spectacle de ses préparatifs ou de ses prodromes dans une pièce qui fut longtemps célèbre et qui sortait de la plume d'un écrivain de très faible renom au moment actuel, Delisle de la Drévetière : *Arlequin sauvage* de 1721. Cette pièce nous apprend qu'Arlequin a passé à l'état de « sauvage », mais que, sous cette forme, il a été transporté pourtant dans une société civilisée où, par ses émerveillements naïfs et des réflexions empreintes de bon sens, il fait une très amusante critique de la France d'alors. En

(1) Voir *Annexes*.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

précurseur de Jean-Jacques, il dira, par exemple, à Lélio... et aux Français du XVIII[e] siècle :

Vous êtes fous, car vous cherchez avec beaucoup de soins une infinité de choses inutiles; vous êtes pauvres, parce que vous bornez vos biens dans l'argent et d'autres diableries, au lieu de jouir simplement de la nature, comme nous qui ne voulons rien avoir afin de jouir plus librement de tout. Vous êtes esclaves de toutes vos passions, que vous préférez à votre liberté et à vos frères, que vous feriez pendre s'ils vous avaient pris la plus petite partie de ce qui vous est inutile. Enfin, vous êtes des ignorants, parce que vous faites consister votre sagesse à savoir les lois, tandis que vous ne connaissez pas la raison qui vous apprendrait à vous passer des lois, comme nous (1).

Une invention de même esprit, mais réalisée dans un milieu tout différent, anime l'*Arlequin Deucalion* (1722) de Piron : le plaisant compère se voit maintenant poussé dans une île mystérieuse par le caprice bizarre des flots, et, là, il trouve l'occasion de railler les prétentions nobiliaires du temps. Après Piron, c'est Marivaux qui en tire un prototype des émancipateurs de 1789 dans son *Ile des Esclaves* (1725), une pièce dont on a dit qu'elle formait « un chapitre de l'*Inégalité des conditions* avant Rousseau, sans haine, sans violence, avec une conclusion pacifique, car chacun reprend sa place à la fin ». Mais, quel que soit le dénouement, l'idée du jour et de l'avenir y pointe... Cette même idée pointe en mainte autre arlequinade jusqu'à ce que l'avenir soit réalisé, jusqu'à ce que le *novus ordo* soit là, le *novus ordo* de la Révolution. Lorsqu'il est là, Arlequin y est aussi. La Révolution, on le sait, ne l'a pas supprimé comme un indésirable ci-devant et il l'a même traversée ou vécue en l'égayant de ses lazzis. Dans son livre sur les *Théâtres des Boulevards*, M. Maurice Albert énumère ainsi les succès qu'il continue alors de remporter : « En ces années où tant de choses se transforment ou disparaissent, Arlequin, le roi de la foire et des boulevards, qui n'a rien perdu de sa gaieté spirituelle et de sa malicieuse insouciance, conserve intact le dépôt des traditions foraines... Il est aussi applaudi sous la Terreur

(1) C. FUSIL, *Jean-Jacques Rousseau et Delisle de la Drévetière.* (REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, 1926, pp. 234-237.)

Digitized by Google
Original from PENN STATE

qu'au temps de Lesage et de Piron, de Dominique et de Constantini. En 1793, et les mêmes semaines, on joue chez Nicolet le *Mariage turc d'Arlequin Hulla* et les *Précieuses ridicules;* au Vaudeville, *Arlequin friand, Arlequin tailleur, Arlequin machiniste* et le *Duel d'Arlequin;* aux Variétés, *Arlequin marchand d'almanachs* avec le *Médecin malgré lui;* au théâtre Montansier, *Arlequin journaliste* et le *Lendemain des noces d'Arlequin;* au Théâtre-Français comique et lyrique, *Arlequin marchand d'esprit.* Jamais on n'avait vu tant d'Arlequins sur la scène. Et tous ces Arlequins sont de bons enfants, pacifiques et gais, simplement amoureux ou gourmands, tout à fait incapables de porter au théâtre les passions mauvaises de la rue » (1).

Ils ne sont pas tous, pourtant, aussi pacifiques que le déclare le distingué critique; ou du moins, ils ne s'empêchent pas de dire leur petit mot sur les hommes et les événements du jour. Voyez, par exemple, *Arlequin perruquier* (opéra-vaudeville en un acte, par Rolland et Clairville, 3 février 1795). L'homme à la batte a dû se faire coiffeur pour gagner la main de Colombine, qui est marchande de modes et que son père Cassandre a mise au concours. Il ne l'obtiendra que s'il a vendu des perruques pour 800 livres au moins. Le 9-Thermidor et la chute de Robespierre surviennent juste à point pour lui permettre de réaliser son rêve. Le tyran étant renversé, on peut débiter les articles de toilette qu'il avait proscrits. Et Colombine de chanter :

Car, sous les Robespierre,
Tout était aux abois,
Et je fus sans rien faire
Au moins pendant six mois.
Je ne fournissais plus
Ni rubans ni fichus
Pas même une cornette
. . . . . .

(1) Pages 82-84.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Tous les patriotes de nom,
Qui n'en avaient que les grimaces,
N'aimaient la Révolution
Que pour en occuper les places.
Mais leur système est découvert;
A nos yeux les vrais patriotes
Ne sont plus ceux qui, comme Hébert,
Affectaient d'être sans-culottes.

Et Arlequin d'appuyer :

Et depuis le neuf thermidor,
Notre joie est plus pure.
Nous voyons reparaître l'or,
Les bijoux, la parure!...

Veut-on le voir plus mordant? Qu'on lise les *Bustes ou Arlequin sculpteur* (par Villiers et Armand Gouffé, 7 mars 1795) et les *Jacobins aux Enfers* (par Hector Chaussier, 22 mars de la même année), deux vaudevilles qui malmènent les Jacobins. Dans le premier, Arlequin l'emporte sur Gilles, sur ce Gilles qui vendait les bustes de ces Jacobins, de ces Révolutionnaires exaltés; dans le second, il a passé au service de Pluton et c'est aux Enfers qu'il opère contre eux; il les y poursuit de sa batte. Le voilà donc maintenant justicier. Ce n'est pourtant pas la première fois qu'il travaille ainsi. Justicier, il l'avait été, cinq ans plus tôt, dans une pièce qui constitue l'une des plus bizarres exploitations qui aient été faites de sa personne : *Arlequin général d'armée*, opéra-bouffe en deux actes (1790). La scène se passe « dans un village du Brabant », et le général susdit s'y trouve aux prises avec Pierrot, qui est également général d'armée ou, pour parler comme le texte même, « chef des Pierrotins ». De claires allusions renvoient le lecteur aux affaires de France et à deux partis qui s'y partageaient les esprits sous la Révolution. ... L'œuvre est fort rare, paraît-il. L'édition de 1790 porte l'énigmatique mention : « Imprimé sous le bon plaisir des Patriotes, par un soldat de la Lune. » Quel est ce soldat? La critique a fourni un nom, mais il n'a plus d'intérêt pour nous. Peut-être importe-il plus de savoir

Digitized by Google
Original from PENN STATE

que le vieux livret est orné d'un portrait d'Arlequin à cheval et qu'on dit que ce serait le général La Fayette sur son coursier jadis fameux.

Mais il n'y a pas que la grande histoire qui fasse les frais des comédies arlequinesques d'autrefois. La petite histoire y est jouée pareillement; les petites mœurs politiques et sociales y ont aussi leur tour, et les tableaux, qu'on nous en dessine présentent encore quelque attrait de lecture pour le public du XX^e^ siècle. Ainsi l'*Arlequin empereur dans la lune* (1684), de Nolant de Fatouville, pourrait le divertir parce que Isabelle et Colombine y paraissent en « précieuses ridicules », parce que l'Empereur dans la lune est mêlé à des scènes qui renferment de malicieuses allusions aux procédés du fisc et de l'administration, parce que le spectacle qui se passe là-haut, dans l'empire d'Arlequin, contient une leçon pour les spectateurs d'en-bas : ils y apprennent que leur planète a bien des défauts! Le même enseignement est donné dans l'*Arlequin Grapignan* (1682) du même Nolant de Fatouville, dans l'*Arlequin traitant* (1716) de Dorneval, dans l'*Arlequin-Cartouche* (1721) de Riccoboni et Thomassin. Ce sont là des œuvres qui raillent les gens de finance et de justice. Or, qui donc s'interdit, aujourd'hui encore, de rire lorsque reviennent à la scène ces éternels plastrons du Français né malin et moqueur? Et qui donc aussi refuserait d'entendre parler de Cartouche, le criminel célèbre qui fut roué vif en place de Grève, l'an 1721? L'*Arlequin* de Riccoboni et Thomassin est un écho direct de ses terrifiantes aventures. Mais voici qui effraie également, bien qu'il s'agisse d'une mystification : l'histoire évoquée dans la *Tête noire*, un acte en prose de Lesage, Fuzelier et Dorneval (31 juillet 1721), histoire à laquelle participe Arlequin, car il joue la femme à tête de mort. « C'était une allusion à un bruit qui courait alors que dans une communauté religieuse était cachée une jeune fille ayant une tête de mort » (1). Un intérêt, disons plus grave, s'attache pour

(1) CELLER, *Les Types populaires*, p. 63.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

nous à d'autres histoires relatives à la religion. Le Jansénisme, notamment, reste à l'ordre du jour de nos érudits. Ceux qui, parmi eux, l'étudient sous tous ses aspects et dans toutes ses répercussions, ne peuvent presque pas ignorer qu'il a provoqué la comédie satirique du Père Jésuite Bougeant, *La Femme docteur ou la Théologie en quenouille* (1730), et une suite qu'on dit être du même auteur : *Arlequin janséniste ou la Critique de la Femme docteur* (1732). Ici, l'on entend l'illustrissime touche-à-tout se plaindre, en ces termes amers, de ce qu'il n'est point Docteur : « Ah! chienne de vie! De quoi, diantre! s'avisa Monsieur mon père d'aller faire de moi le singe du genre humain au lieu de me faire un gros et gras docteur? Je n'aurais d'autre souci que de manger, boire et faire du lard. J'aurais mon colombier, peuplé de bonnes et riches matrones qui m'écouteraient comme un oracle, qui prendraient soin de ma santé, qui la chériraient plus que leur vie... » Et comme quelqu'un lui fait observer qu'on se moquerait de lui et que partout on l'appellerait Arlequin Docteur, il réplique : « Qu'on m'appelât Arlequin Tartuffe, Arlequin Bigot, Arlequin Chattemitte, Arlequin Janséniste, je m'en soucierais tout comme de cela, pourvu que je puisse branler le menton et montrer les dents aux rieurs au milieu d'une table bien garnie »... Mais le jansénisme ne se laisse pourtant pas ridiculiser sans souffler mot. Il riposte par l'*Arlequin esprit-follet* (1732), une satire violente contre les Jésuites, et où le héros, appelé aux Enfers par Belzébuth, se rend à son invitation et va lui rapporter les événements les plus notoires de notre globe terrestre (1).

Les querelles du Jansénisme ont fait plus de bruit que l'institution du Régiment ou de la Compagnie de la Calotte, mais un historien minutieux du XVIII[e] siècle ne refuserait pas son attention à cette institution burlesque qui date du commencement de ce siècle, qui doit sa création à l'abbé Aymon et dans

(1) *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, par les PP. Aug. et Alex. De Backer, Aug. Carayon. Nouv. édit, par C. Sommervogel, 1890, I. pp. 1875-1878.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

laquelle on inscrivait les personnages, grands et petits, qui se signalaient par quelque sottise ou quelque extravagance : on leur délivrait des billets de confrère et de dignitaire. Des documents sérieux existent qui permettent de se renseigner sur le fonctionnement de cette association fantaisiste. On peut y joindre la comédie d'*Arlequin juge et concierge des petites-maisons* (1731) (1). Sur une association d'un tout autre genre, les curieux trouveront aussi de quoi s'instruire dans *Arlequin Franc-Maçon*, pantomime représentée à Londres au théâtre de Covent-Garden (1780). Le titre se passe de commentaire, mais il n'indique pourtant pas la pièce étrange qu'il recouvre (2).

L'arlequinade touche bien à tout, comme on voit. Autre preuve : « En 1680, à l'époque où les médecins prescrivaient pour toutes sortes de maladies l'emploi du quinquina, la Comédie-Italienne représenta une petite pièce anonyme qui avait pour titre *Le Remède anglais ou Arlequin Prince de Quinquina* (3) ». En la circonstance, Arlequin raille, suivant un naturel penchant. Ainsi fait-il encore en l'an VII de la République, lors de l'exposition du portrait de l'actrice M^lle^ Lange par Girodet (salon 1799). Le modèle ne se jugeait pas ressemblant : il se plaignit. L'affaire prit les proportions d'un événement parisien et elle provoqua les plaisanteries d'*Arlequin au Salon* (4). Ce n'est pas la seule fois où Jean-fait-tout s'avise de parler couleurs et pinceaux. Il juge les mêmes questions dans *Arlequin au Muséum*; *Gilles et Arlequin au Muséum*; *Arlequin chassé du Muséum*; *de retour au Muséum*; *Arlequin et l'Étranger au Salon d'Anvers, critique en vaudevilles* (5).

---

(1) SOLEINNE, n° 3516 : « *Arlequin juge et concierge des petites-maisons*, comédie en un acte (pr. et ariettes), représentée pour la première fois le 23 octobre 1731, par les comédiens du Voorhout. La Haye, Corneille Hoffeling, 1731. »

(2) Analysée dans BABAULT, *Annales*, I, pp. 341-345.

(3) POUGIN, *Dictionnaire du Théâtre*, p. 52.

(4) LYONNET, *Dictionnaire des Comédiens français*, II, p. 284.

(5) TOURNEUX, *Bibliographie. Révolution française*, III, pp. 888-891 et 896 (*Arlequin au Muséum*, etc.; une série de publications formant la critique, en vaude-

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Mais plus que de peinture Arlequin s'est occupé de littérature. Les affaires de lettres sont tour à tour de petites et de grandes affaires au pays de France, mais elles y sont des affaires auxquelles le public s'intéresse. Arlequin ne pouvait pas s'en désintéresser. Il est là, pendant un siècle et plus, avec sa bande pour les « jouer ». Nous l'avons déjà vu dans l'exercice de ces fonctions; nous l'avons déjà vu qui parodiait les succès à la mode. Mais nos indications sur ce piquant aspect de son existence omniforme sont loin d'épuiser le sujet. L'histoire détaillée de la parodie au XVIII[e] siècle est encore à faire. Un chapitre spécial devrait y être consacré — et ce ne serait pas le moins important ni le moins amusant — aux chiquenaudes que les troupes joyeuses de la Comédie-Italienne et des théâtres de la Foire ont données aux idoles dramatiques du temps. En ce temps, en ce siècle, le genre obtint un succès particulier, et il l'obtint souvent par elles. La chose ne surprend guère, puisque Arlequin et les siens, comme du reste les types vraiment populaires, sont des parodistes nés. Par le plus naturel ou le plus spontané des mouvements, ils se substituent aux personnages littéraires momentanément en vedette. Ainsi la comédie d'*Ésope à la ville* (1690), de Boursault, ayant eu quarante-trois représentations de suite (chiffre énorme pour l'époque), l'écrivain Le Noble en fait une plaisante critique dans *Arlequin Ésope* (1691). Le même Boursault ayant composé la comédie de *Phaéton* (1691), une parodie survient qui, par la plume de Palaprat, en touche les points vulnérables : c'est *Arlequin Phaéton* (1692). L'imitation burlesque se cache, dans certains cas, sous des dénominations moins précises : telle la dénomination d'*Arlequin au Parnasse* (par l'abbé Nadal, 4 décembre 1732), qui recouvre une satire de la *Zaïre* de Voltaire. Il arrive aussi que les intitulés soient encore moins explicites,

---

villes, des salons des ans VI, VIII, IX et X); au n° 19932, il signale : A.-J.-B. SIMONNIN, *Gilles et Arlequin au Muséum ou Critique, en vaudevilles, des tableaux, dessins, sculpture, etc. S. d. — Arlequin et l'Étranger* est de 1813.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

c'est-à-dire qu'ils soient tout à fait quelconques ou incolores, du moins à notre point de vue : les *Deux Arlequins*, de Le Noble (26 septembre 1691) et le *Tombeau de Maître André*, de B*** (1695) (1), deux pièces qui s'en prennent au *Cid;* la *Ceinture de Vénus*, de Lesage (1715), où l'on vise un opéra de *Télémaque* (2); les *Enfants trouvés ou le Sultan poli par l'amour*, de Dominique, Riccoboni fils et Romagnesi (9 décembre 1732 : une parodie dont *Zaïre* fait encore les frais).

Chose à remarquer aussi, la parodie n'occupe pas toujours l'œuvre entière; elle n'en forme qu'une partie : *Arlequin lingère du Palais*, de Nolant de Fatouville (1682); les *Deux Arlequins*, de Le Noble (26 septembre 1691); *Arlequin Pluton*, de Thomas-Simon Gueullette (1719); *Arlequin Deucalion*, de Piron (1722); *Arlequin Persée*, de Fuzelier (16 décembre 1722); les *Quatre Mariannes*, de Fuzelier (1725), parodie de plusieurs pièces et qui fut elle-même l'objet d'une parodie; autrement dit, Piron ajouta ces *Quatre Mariannes* aux autres et fit ainsi les *Huit Mariannes* (3). La première de ces comédies (*Arlequin lingère*), dont le thème divertissant nous est connu, renferme une scène parodique du *Cid :* Pasquariel est devenu fou et, voyant Arlequin en deuil, il le prend pour Chimène. Lui-même se prend pour Rodrigue et déclame :

Eh bien, sans vous donner la peine de poursuivre,
Saoulez-vous du plaisir de m'empêcher de vivre.

ARLEQUIN (CHIMÈNE).

Ah ! Ciel ! où sommes-nous, et qu'est-ce que je voi ?
Rodrigue en ma maison ! Rodrigue devant moi !

---

(1) GHERARDI, *Théâtre*, IV, p. 499.

(2) *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, II, p. 66; BERNARDIN, *La Comédie Italienne*, p. 100.

(3) Les *Mariannes* de Piron sont Marianne de l'Inconnue (jouée par Scaramouche), Marianne de l'abbé Nadal (Pantalon), Marianne de Voltaire (Arlequin et Sylvie), Marianne de Tristan l'Hermite (Fabia). — Voir LANSON, *Hommes et Livres*, p. 284; BACKHAUS, *Alexis Pirons Jahrmarktsspiele*, p. 56.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

PASQUARIEL (RODRIGUE).

N'épargnez pas mon sang, goûtez sans résistance
La douceur de ma perte et de votre vengeance.
. . . . . .
Il tire son épée et, mettant un genou en terre, il la présente à Arlequin.

ARLEQUIN.

Du jus de ma bouteille encor toute trempée!

PASQUARIEL.

Ma Chimène.

ARLEQUIN.

Ote-moi cet objet odieux,
Qui reproche ton crime et ta vie à mes yeux.
Ah! quelle cruauté, qui tout en un jour tue
La pinte par le fer, le buveur par la vue!
Ote-moi cet objet, je ne le puis souffrir.
Toute ma soif redouble, et tu me fais mourir.
Va-t'en, ne montre plus à ma douleur extrême
Le cruel assassin d'une liqueur que j'aime... (1).

Il n'y a qu'une scène du même genre non plus dans *Arlequin Pluton :* c'est une parodie des imprécations d'Oreste. Avant qu'elle n'arrive, le spectateur a déjà entendu toute une histoire des plus plaisantes, il est vrai, sur le compte de Pluton : savoir que ce personnage, époux de Proserpine, veut la tromper avec Violette, fille de Pantalon; qu'à cette fin il endosse l'habit d'Arlequin; qu'Arlequin poursuivant l'infidèle Violette, sa Violette, se précipite dans un abîme et tombe dans les enfers par suite d'une manœuvre de Mercure, qui cherche ainsi à favoriser les amours de son maître Pluton; qu'Arlequin se croit mort et que Proserpine le prend pour son mari; qu'Arlequin profite de l'erreur et qu'il est chargé de juger les ombres; qu'en fin de compte, Pluton, dégoûté de Violette, redescend dans son empire souterrain d'où Arlequin remonte pour retrouver sur terre celle qui l'avait délaissé et qui consent à se réconcilier avec lui. — Veut-on un troisième exemple de la parodie interca-

(1) *Théâtre de Gherardi*, t. I.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

laire ou adventice? Nous citerons alors l'*Arlequin Persée*, pièce qui se divertit aux dépens de l'opéra *Persée*, de Quinault, et qui, en même temps, se moque des souscriptions recueillies pour le poème de la *Ligue*, de Voltaire.

Mais, d'autre part, des œuvres existent qui abritent plusieurs parodies à la fois : telle est l'*Arlequin roi de Sérendib*, de Lesage, (1713), qui raille l'opéra *Iphigénie en Tauride* de Duché et Danchet et qui, chemin faisant, se rit de certaines scènes de l'*Irrésolu* de Destouches, du *Sancho Pança* de Dancourt, et de l'opéra de *Callirhoé*. Il en va de même de l'*Arlequin Deucalion* de Piron, qui n'est parodique que par endroits, mais qui l'est pour plusieurs productions de l'époque, et notamment pour l'*Artémire* de Voltaire.

L'esprit malicieux des frondeurs de l'arlequinade ne vise pas uniquement, comme on l'a constaté, les gloires du jour. Il envoie ses traits et ses brocards, à travers l'espace, aux illustrations d'antan. Corneille, Racine, Molière en ont reçu, et même à plus d'un siècle de distance : ainsi Beaumarchais, dans *Colin et Colette*, fait railler par Arlequin et Gille la reconnaissance d'Éraste et de M. de Pourceaugnac. Ce même esprit ne se joue pas seulement des écrivains : il se plaît également à tourner en ridicule les acteurs en renom. Gherardi nous apprend que dans *Arlequin lingère du Palais*, l'homme à la batte, quittant la scène, après avoir parodié la Chimène du *Cid*, « s'en va, imitant dans sa marche M^lle^ Chamelay, dont il avait contrefait les tons dans sa déclamation. M^lle^ Chamelay était une comédienne française, grande, belle et bien faite, qui avait la voix très belle (1) »...

* * *

Arlequin assiste donc à l'éternel écoulement des choses en véritable compère de revue ou à la façon d'un Jérôme Paturot toujours à la recherche d'une nouvelle position sociale. Il

(1) *Théâtre*, I, p. 79. — Voir *ibid.*, IV, p. 75, et ci-dessus, II, p. 35.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

n'exerce pas ses fonctions de factotum pendant une ou deux saisons; il est une sorte de fonctionnaire public à mandat illimité et, pour un peu nous ajouterions, à perpétuité. Et, remarquons-le, tandis qu'il est successivement tous les autres hommes, il passe par tous les états d'âme, d'esprit et de cœur. Amant, il l'est *par complaisance, par enchantement, désespéré, malgré lui*, etc. Des heures viennent dans sa vie où il marivaude, comme on l'a vu, où il « sentimentalise » et même où il se montre homme de bonne compagnie, où il cesse d'être un compère bouffon et où il réunit en lui « le bon cœur, la bonne humeur, le bon sens (1) ».

Évidemment, si tant de métamorphoses se sont effectuées chez lui; si la troupe italienne, dont il était l'acteur de premier plan, a représenté, dans ses jeux, les évolutions de la vie politique, sociale et littéraire en France, il a fallu des interprètes, des acteurs aptes à se plier à toutes les transformations imaginées par les fournisseurs d'un pareil répertoire. Nous touchons ici à l'une des causes importantes du transformisme. Le lieu n'est pas de développer la question, ainsi qu'il conviendrait. Il suffit qu'on entrevoie tout ce que le transformisme a dû à ce facteur essentiel que constituaient les qualités professionnelles de l'artiste. Quant au personnage littéraire d'Arlequin, on devine que dire ce qu'il fut, c'est presque nécessairement rapporter ce que furent les différents *Arlequins*, les différents interprètes qui l'ont joué depuis le XVII[e] siècle jusqu'au XIX[e] : tels Dominique I, son fils Dominique II, Angelo Constantini, Évariste Gherardi, Thomassin, Francisque, Carlo Bertinezzi dit Carlin, Truffaldin, Lazzari, Adrien Moreau, Laporte...

Le double récit qu'il y aurait à faire ici comprendrait maintes indications à la fois instructives et récréatives sur l'art du transformisme chez plusieurs de ces maîtres du tréteau. Il pourrait

---

(1) LENIENT, *La Comédie en France au XVIII[e] siècle*, II, p. 313. — Voir également sur ses parodies, W. SMITH, *The Commedia dell'arte*, pp. 213-214, et ci-dessous, chap. III.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

ou, peut-être, devrait relater que si Dominique I fut appelé l'*inimitable Arlequin*, son fils Dominique II jouissait d'une réputation enviable et qu'il tenait le rôle d'une fille d'opéra « avec beaucoup de finesse et de grâce », suivant le témoignage d'un contemporain. Un autre détail qui s'imposerait à l'attention est celui que nous connaissons, par Desboulmiers, sur les *Métamorphoses d'Arlequin*, où « Monsieur Carlin était, lui seul, le sujet, l'auteur, l'acteur et le spectacle » (1). Ce « Monsieur Carlin » a été placé bien haut par ses spectateurs! N'est-ce pas le Prince de Ligne qui le déclarait « sublime » et qui allait jusqu'à dire de lui : « C'est peut-être le plus grand peintre après Molière, car il crée, il invente à tout moment » (2). Francisque ne le valait pas, mais il avait ses mérites. C'était un homme, sinon à tout faire, du moins à faire différents personnages et, comme plusieurs de ses pareils, à faire... la femme et à bien la faire. On raconte que « Piron choisit le sujet de Tirésias et s'y arrêta d'autant plus volontiers que Francisque était beau et qu'il aimait, pour cette raison, à jouer les rôles de femmes, dont il se tirait assez noblement dans les parades ». Mais il possédait autre chose qu'un beau physique : il « avait éminemment l'heureux talent de braire, avec une force et une vérité singulières ». Ainsi dit, Piron en parlant de son *Ane d'or* (opéra-comique en deux actes, en prose mêlée de vaudevilles, 1725, de Saint-Laurent); il ajoute : « La confidence qu'il m'en a faite ne contribua pas peu à me faire imaginer cette farce » (3).

Toute biographie d'Arlequin acteur contient de ces traits piquants et met en lumière la part de création ou de suggestion qui lui revient dans la confection des pièces où il s'est illustré. Voyons encore, pour y chercher nos derniers exemples, le

---

(1) Voir ci-dessus II, p. 26.

(2) *Lettres à Eugénie,* p. 34. — Voir aussi D'ORIGNY, *Annales du Théâtre Italien,* III, pp. 102-105. — Dans l'Avant-Propos de son *Théâtre,* Florian écrit que sa première arlequinade « réussit, quoiqu'elle ne fût pas jouée par le célèbre Carlin, acteur à jamais recommandable par ses grâces, par son naturel... ».

(3) BACKHAUS, *Alexis Pirons Jahrmarktsspiele,* p. 14.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

curriculum vitae d'un interprète qui mériterait, dans l'histoire du rôle, de retenir l'attention par une particularité physique qui lui est propre : sa taille exiguë : C'est Adrien Moreau, dit le *Petit Arlequin*, ou acteur lilliputien (1755 -vers 1817). Chez Audinot (dans un théâtre d'enfants), il tenait l'emploi d'Arlequin. « Sa vivacité, sa gentilesse, dit-on, le rendirent promptement le favori du public, et Nougaret, Arnould-Mussot, Pleinchesne composèrent à l'envi pour lui des pièces dans lesquelles il se fit applaudir sous le costume bigarré du citoyen bergamasque... Il quitta cette scène en 1780, pour entrer aux... Variétés Amusantes... On reprit expressément pour lui en 1781, sous le titre d'*Arlequin fille à marier*, une ancienne pièce de Molines dont il avait créé le rôle principal à l'Ambigu-Comique en 1775. Le 13 février 1785, il joua encore un rôle d'Arlequin dans les *Trois Rivales*. » Il a été Arlequin de diverses façons encore aux Bluettes Comiques et Lyriques, notamment dans *Arlequin Pygmalion* (de Ducray Duminil, juillet 1789). En 1790, il dirige les *Ombres chinoises* au Palais-Royal, et « il ouvre son spectacle le 5 septembre par *Arlequin changé en nourrice*, farce de Dorvigny, qui, déjà, avait écrit pour lui sa pièce de début aux Variétés Amusantes ». A l'âge de soixante ans il remplissait encore les rôles de sa jeunesse (1).

Mais on nous objectera peut-être : — Si Arlequin était si souple, et surtout s'il était successivement tant d'êtres différents, les particularités essentielles et foncières qui constituaient son caractère, et dont nous avons parlé, devaient disparaître assez souvent dans les acteurs transformistes qui le jouaient. Le type imaginé à l'origine pour la scène possédait une sorte d'*être moral*, d'unité ou de personnalité symbolique qui devait se dissiper plus ou moins dans les multiples réincarnations qu'on lui imposait, dans toutes ces adaptations à des métiers, milieux et corps divers, dans toutes ces physionomies qui étaient celles d'autrui. — Sans doute, et ainsi qu'on l'a fait observer, en

---

(1) DE MANNE et MENETRIER, *Galerie historique des acteurs français*, pp. 59-63.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

pareil cas, « son individualité disparaît sous le déguisement. Ce n'est plus Arlequin, c'est un acteur dont on utilise les talents dans un rôle quelconque » (1). Mais le public n'en exigeait pas davantage. Au surplus, il retrouvait à l'ordinaire quelque chose de l'homme premier. J'imagine que sa mentalité, en telle circonstance, ressemblait à celle des habitués des cinémas où l'on donne Charlot. Ils attendent leur « homme » avec la tranquille confiance de gens qui « savent ». Ils savent d'abord, ils sont persuadés que le rôle promis, que la transformation annoncée sera « drôle ». Ils savent ensuite, ou aussi, que, dans de très nombreux films antérieurs, leur Charlot a présenté une physionomie assez nette, qu'il a été le *type* du bousculé, du malmené. Ils pensent ou ils espèrent que, malgré tout, quelque chose de ce type, de cette figure symbolique apparaitra à l'écran. C'est ce qui arrive d'ailleurs presque toujours.

Il en fut de même pour Arlequin. Aux yeux du public qui le connaissait, il était le farceur dont on espère toujours une farce nouvelle. Si nous ne craignions de commettre un prétentieux jeu de mots, nous dirions volontiers qu'il n'était jamais une *nouveauté*, mais que ses renouvellements continuels lui conféraient un air toujours nouveau. Lui qui aimait les plaisanteries et les raisonnements aurait pu, pour expliquer son « moi » complexe, raisonner plaisamment à la façon de son contemporain le grotesque Janot. Ce Janot, promettant à Suzon de remplacer le couteau qu'elle avait perdu, lui disait : « Je vous en donnerai un aute, un véritable couteau de Langue [Langres], tout ce qu'il y a de pus meilleur; vous n'en verrez pas la fin de celui-là. Il m'a déjà usé deux manches et trois lames; c'est toujours le même ». Après tout, le plus grave et le plus péné-

---

(1) « Dans les pièces à travestissements, on l'a chargé de toutes sortes de rôles, comme dans les parodies, mais non sans inconvénients. En pareil cas, son individualité disparaît sous le déguisement. Ce n'est plus Arlequin, c'est un acteur dont on utilise les talents dans un rôle quelconque. On cherchait, il est vrai, à le faire reconnaître en lui conservant certains détails de son costume, son masque et sa batte, par exemple, mais l'unité du caractère en souffrait. » (BARBERET, *Lesage et le Théâtre de la Foire.*)

Digitized by Google
Original from PENN STATE

trant des philosophes n'aurait pas trouvé mieux pour interpréter le phénomène du transformisme littéraire. Ce couteau, dont le manche et la lame ont été plusieurs fois renouvelés, et qui pourtant reste toujours le même, c'est Arlequin, dont l'essence primitive persiste et s'aperçoit toujours un peu à travers ou malgré ses déguisements.

Mais le public avait des indications plus apparentes ou plus précises pour le reconnaître ou le retrouver : le costume, le masque, la batte. Pourtant, la règle ne va pas sans exceptions : il est des circonstances dans lesquelles ces précieuses directives manquent aux spectateurs ou bien ne sont pas complètes. Arlequin n'a pas toujours son accoutrement traditionnel, ou il n'en porte qu'une partie. Ainsi dans la *Fille savante* (1690), de Nolant de Fatouville, il joue « le professeur d'amour », mais à « visage découvert et habillé proprement à la française », comme l'indique une annotation scénique. Lorsque l'Arlequin Gherardi, dans les *Deux Arlequins* (26 septembre 1691), de Le Noble, parodie l'acteur Baron retiré du Théâtre-Français, il se présente sans masque et en tenue de ville (1). Florian nous fournit, dans le même ordre d'idées, un renseignement qui est également à signaler. Dans l'Avant-Propos de son répertoire édité en 1788, il note, après l'analyse des deux arlequinades intitulées *Les Deux Billets* et *Le Bon Ménage*, que, dans une troisième, *Le Bon Père*, Arlequin, devenu riche, « n'a plus son habit : il n'a que son masque ». De pareils *avis au lecteur* montrent bien qu'il y a une règle à respecter en ce qui concerne le personnage au vêtement multicolore et que cette règle est observée en d'autres cas. Aussi les travestissements les plus excentriques n'empêcheront-ils pas l'interprète de rappeler par un détail visible de sa toilette qu'Arlequin est toujours Arlequin. Si, par exemple, il arrive qu'Arlequin doive être une coquette, il en aura la robe à la mode du temps et la fontange, mais les losanges

(1) KLINGLER, *Die Comédie-Italienne in Paris*, p. 139. — Voir aussi d'autres détails dans DRIESEN, *Der Ursprung des Harlekin*, p. 178.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

de son costume familier pourront néanmoins se faire jour de quelque manière et le spectateur aura, de la sorte, retrouvé son grand favori. S'agit-il de transformer ce même grand favori en Apollon ? On lui prêtera l'habillement d'un dieu, on lui posera une couronne de lauriers sur la tête, on lui mettra une lyre à la main et, à celui qui voudra le reconnaître, il restera, comme signe révélateur, les mollets : oui, les mollets seront là qui permettront de constater (parce qu'ils trahissent le bariolage du fond ou du dessous) qu'Arlequin est toujours Arlequin.

Il existe, de Jean-Baptiste Hapdé, une pièce déjà citée : *L'Arlequin-Jacob et Gilles-Esaü ou Le Droit d'aînesse* (1797), dont la scène se passe en terre de Chanaan, chez Cassandre-Isaac, cultivateur. Elle a été publiée avec une notice relative aux costumes des personnages et qui est « réservée aux Départements ». Cette notice informe les intéressés que Cassandre-Isaac, M^me^ Cassandre-Isaac et Colombine-Rachel seront en costumes du temps, qu'Arlequin-Joseph et que Gilles-Esaü doivent être en *habits de caractère*, mais recouverts de la mante en usage au pays des Israélites. Le même auteur a fait aussi, comme on sait, *La Naissance d'Arlequin ou Arlequin dans un œuf*, folie-féerie à grand spectacle (1803) : Arlequin, enfant de la magie, y naît, en effet, d'un œuf à l'acte premier, et cela grâce aux artifices de Kosmogor, expert en sortilèges. Une indication, s'adressant au costumier, l'avise qu'en ce premier instant de sa vie, le nouveau-né n'a d'autre vêtement qu'une « trousse de feuillage », mais qu'il doit apparaître tout de suite ... couvert des habits d'Arlequin. C'est encore Hapdé qui a composé le *Prince invisible ou Arlequin Protée*, une autre « pièce-féerie, en six actes, à grand spectacle, mêlée de pantomimes, ornée de chants, marches, combats, évolutions militaires et dix-sept travestissements » (2 février 1804). Le début nous montre Arlequin qui arrive portant « sa batte d'une main, une longue épée de l'autre; il est en chemise, avec son pantalon seulement; il tient sa veste de la même main que son épée » ! ... On se figure l'état d'esprit du public de 1804, qui, intrigué, le regard

Digitized by Google
Original from PENN STATE

tendu, assiste à l'entrée en scène de l'homme à la batte et qui, presque immédiatement, le reconnaît, le retrouve ou le découvre à nouveau malgré la simplification momentanée de son accoutrement. Cette joie de la découverte fut évidemment donnée à bien d'autres publics. Elle est une des causes qui nous expliquent le long règne de certains types populaires à la scène. Ils sont devenus les familiers de la foule, grâce à la tradition, grâce à une sorte d'éducation générale qui s'est formée petit à petit et qui semble rester dans l'air. Cette tradition, cette éducation ont fait d'eux des amuseurs qui paraissent être de tous les temps, des amuseurs qui ont, à la fois, trois cents années d'existence et une physionomie de juvénile et d'inaltérable fraîcheur.

Voilà pourquoi nous aimons encore Pierrot.

Pierrot.

Sur les nombreux tréteaux que parcourut Arlequin, souvent, très souvent, il eut un rival de gloire dans la personne de Pierrot. Souvent, très souvent, leurs jeux de transformistes se confondirent dans les mêmes parades et reçurent les mêmes bravos. Toutefois, le second, qui fut aussi acteur parlant, mime ou marionnette et qui participe de la nature de factotum du premier, ne possède pas sa variété d'aptitudes; il n'a point tous ses dons d'universalité ou de renouvellement extérieur. Pourtant il est d'essence foncièrement renouvelable; il a fait beaucoup de choses; il a passé par beaucoup d'états d'âme et de corps depuis sa naissance; il a vécu quantité de vies; il a exercé les professions les plus diverses.

La période la plus brillante de son règne, à lui, n'arrive qu'avec le XIX^{e} siècle, tandis que son camarade de scène est plutôt l'homme de l'Ancien Régime. Mais Pierrot occupe, sans conteste, le deuxième rang pour le nombre des reprises et des transfigurations. Aussi, sa bibliographie, comme celle d'Arlequin, constituerait un labeur des plus ardus et serait de nature à décourager les statisticiens les plus intrépides. Infatigable

Digitized by Google
Original from PENN STATE

transformiste, il se range en même temps, remarquons-le, parmi les personnages les plus franchement populaires de la littérature française. Quelle n'a pas été, et quelle n'est pas encore sa vogue parmi les gens de théâtre! Combien fréquemment il a été, et combien fréquemment il est encore exploité par les poètes lyriques, les conteurs, les romanciers et les fantaisistes de toute espèce! Voyez autour de vous, interrogez tout le monde : qui ne connaît Pierrot?

Seulement le public, le grand public, le Monsieur Tout-le-Monde qui le connaît si bien, qui en parle si volontiers, qui l'a rencontré si souvent dans ses lectures, à moins que ce ne soit dans la rue ou au bal, un soir de carnaval, n'a peut-être que d'assez vagues lumières sur ses origines et sur les très nombreuses années dont se compose son existence ondoyante et diverse. Mais, au fait, à quel Pierrot pense-t-il lorsqu'il prononce ce nom? Au personnage de la Comédie Italienne, des anciens tréteaux de la Foire et du Théâtre des Funambules..., ou bien à « mon ami Pierrot », celui du *Clair de la Lune*? Mais, nous dira-t-on, n'est-ce pas une seule et même figure? Nous n'oserions l'affirmer.

Peut-être serait-il sage, pour disserter avec quelque autorité sur l'évolution de l'être ainsi désigné, de commencer par rappeler les différents sens du nom même qu'il porte. Si nous consultons nos dictionnaires usuels, nous lirons sous le vocable Pierrot : 1° prénom ou nom propre, diminutif ou dérivé de Pierre; 2° prénom ou nom propre souvent employé en littérature pour un paysan ou un personnage de bergerie; 3° type de l'ancienne Comédie Italienne, ou bouffon de pantomime au visage enfariné et au costume blanc; 4° masque habillé comme le Pierrot de la Comédie Italienne. Exemple : *Les Pierrots du bal de l'Opéra*...

Voilà quatre acceptions déjà : il en existe d'autres (comme celle de collerette à grands plis dans le genre de la collerette du personnage italien), mais elles n'ont point d'intérêt essentiel pour l'histoire qu'il nous faut conter.

Parmi ces quatre premières acceptions, les seules que nous

Digitized by Google
Original from PENN STATE

ayons à retenir, quelle est la plus ancienne dans la littérature française? Évidemment, celle de Pierrot (Perrot), diminutif de Pierre. Elle se rencontre de bonne heure (et elle s'applique à des paysans) dans des chansons bucoliques, des contes, des églogues, des pièces de théâtre. Au XVII[e] siècle, c'est un terme si familier aux esprits que Boileau y fait cette allusion sans plus, une allusion que tout lecteur du temps, ayant quelque culture, devait saisir ou qui n'exigeait aucun commentaire :

> On dirait que Ronsard, sur ses pipeaux rustiques,
> Vient encore fredonner ses idylles gothiques,
> Et changer, sans respect de l'oreille et du son,
> Lycidas en Pierrot et Philis en Toinon.

Ainsi dit l'auteur de l'*Art poétique* pour se plaindre de ce que tel écrivain rabaisse le ton de l'idylle, et fasse « parler ses bergers comme on parle au village » (1). La Fontaine ne se plaint pas, lui, mais il constate un usage de l'époque, lorsqu'il rime ces vers :

> Son maître fut réduit à garder les brebis,
> Non plus berger en chef comme il était jadis,
> Quand ses propres moutons paissaient sur le rivage.
> Celui qui s'était vu Coridon ou Tircis
> Fut Pierrot, et rien davantage (2).

Pierrot représente donc le simple paysan, tandis que Coridon et Tircis, de même que Lycidas et Philis, sont des appellatifs réservés aux bergers enrubannés de la bergerie pastorale élégante. Ce Pierrot est celui que chantent encore présentement les mélodies populaires comme : *Pierrot revenant du moulin* (3).

Un troisième grand classique — c'est Molière — a, lui aussi,

---

(1) Chant II, vers 21-24.

(2) FABLES, IV, 2 : *Le Berger et la Mer*. — Voir, dans *Le Chat et les Deux Moineaux* (XII, 2), le nom de Pierrot appliqué au moineau franc.

(3) L'air est ancien. — Cf., entre autres, *Arlequin sultane favorite*, pièce en trois actes (toute en vaudevilles), par LETELLIER (Foire de Saint-Germain, 3 février 1715) : LE THÉATRE DE LA FOIRE OU L'OPÉRA-COMIQUE, I, p. 248.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

utilisé le nom ou le personnage. Dans son *Don Juan*, donné le 15 février 1665 sur le théâtre du Palais-Royal, il a mis un personnage de ce nom auquel il a prêté un rôle des plus plaisants : on se souvient, entre autres, de la scène où le dit Pierrot raconte à Charlotte, en un savoureux parler de campagne, la façon dont il a sauvé du naufrage le héros de la pièce et son domestique Sganarelle.

Des critiques ont attribué l'invention de notre Pierrot à Molière ou bien ont prétendu que l'illustre comique, en employant le nom de Pierrot, aurait fortement contribué à ce qui pourrait s'appeler « la naturalisation française » du type italien (le n° 3 des définitions précédentes), du personnage appartenant au genre de la *Comedia dell' arte*. En d'autres termes, c'est à l'auteur de *Don Juan* que serait due, pour une grosse part, l'intronisation de l'homme blanc dans la littérature française. Que penser de cette opinion? On nous permettra, avant de répondre à la question, de citer les témoignages de trois vieux historiens sur les origines de cet homme dont la physionomie nous reste si familière. D'abord, c'est l'auteur du *Calendrier historique des théâtres* (daté de 1751) qui écrit : « Ce rôle a pris naissance à Paris dans la troupe des comédiens italiens prédécesseurs de ceux d'aujourd'hui. Voici comment : de tout temps, l'Arlequin avait été un ignorant. Dominique [Dominique I], qui était un homme d'esprit et de savoir et qui connaissait le génie de notre nation, qui veut de l'esprit partout, s'avisa d'en mettre dans son rôle et donna au caractère d'Arlequin une forme différente de l'ancienne. Cependant, pour conserver à la Comédie italienne le caractère d'un valet ignorant, on imagina le rôle de Pierrot et il remplaça l'ancien Arlequin (1) ». De leur côté, les frères Parfaict disent dans leur *Histoire de l'ancien Théâtre italien* (1767) : « L'acteur Joseph Giaraton ou Geraton, né à Ferrare, vint à Paris à titre de gagiste employé dans la troupe italienne. Après quelques années

(1) Paris, Cailleau.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

de service, on lui fit faire quelques rôles de peu d'importance. On le trouve employé dans la pièce de la *Suite du Festin de Pierre*, représentée le 4 février 1673, sous le nom et l'habit de Pierrot. Le caractère de ce rôle est celui du Polichinelle néapolitain un peu déguisé. Effectivement, dans les comédies néapolitaines, au lieu d'Arlequin et de Scapin, on admet deux Polichinelles, l'un fourbe et intrigant, et l'autre stupide et imbécile. Le dernier est le caractère de Pierrot. Geraton représenta, à titre de gagiste, ce rôle jusqu'en 1684, année où il fut reçu au nombre des acteurs : et dans cette même année, il joua, dans la comédie de *L'Empereur dans la Lune*, le personnage de Pierrot en français. Il s'acquitta de cet emploi, soit en italien, soit en français, toujours au gré du public, jusqu'en 1697, qui est l'époque de la suppression du théâtre italien ». Desboulmiers, dans son *Histoire du Théâtre italien* (1769), raconte à peu près dans le même sens : « Pierrot est un personnage qui a pris naissance sur le théâtre de Paris et qui a servi à remplacer le rôle de l'Arlequin balourd, dont il a adopté le caractère, lorsque Dominique, pour complaire à la nation, qui a toujours demandé de l'esprit partout, eut mis dans son personnage et se fut permis les pointes et les saillies, dont il fit un très heureux usage. Un nommé Jareton fut le premier qui se chargea du rôle de Pierrot; il en composa l'habit sur celui de Polichinelle, et s'en étant fort bien acquitté, ce caractère qui manquait au théâtre y resta depuis et passa même ensuite sur celui de l'Opéra-Comique (1) ». A ces trois citations, nous ferons bien d'ajouter l'explication fournie par un historien du XIX[e] siècle, Louis Moland : « Depuis la transformation d'Arlequin, les Italiens n'avaient plus de second zanni, c'est-à-dire de valet balourd et ignorant. Giraton entreprit de restaurer ce type fameux de Pedrolino ou Pierrot [un ancien type, si important sur le théâtre des Gelosi]; il lui rendit son ancien caractère à la fois niais et badin, son bon sens

(1) I. p 25. — Voir des renseignements analogues dans L. Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien*, 1723, II, p. 320; D'Origny, *Annales du Théâtre Italien*.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

mélangé de sottise et de crédulité, et il eut un très grand succès. Ce rôle redevint un des principaux de la Comédie de l'Art, et une série de mimes célèbres ont perpétué chez nous sa popularité, de sorte qu'il en est demeuré plus français qu'italien (1) ».

Il y a là des indications un peu embrouillées, mais dont se dégage cependant l'idée assez nette que l'Arlequin italien avait été conçu d'abord comme un être balourd, qu'au XVII[e] siècle il fut transformé par son interprète Biancolelli ou Dominique I en un homme d'esprit et que, la Comédie Italienne manquant ainsi de valet ignorant, on combla le vide avec Pierrot. Nous apprenons également, par le texte des frères Parfaict, que la mise à la scène française de la légende de Don Juan paraît ne pas être étrangère aux succès de ce même Pierrot. On sait que cette légende, exploitée en Espagne et en Italie, se répandit en France sous plusieurs formes; entre autres par une adaptation *all' improviso* qui ne nous est plus connue aujourd'hui que grâce à des notes laissées par Dominique I, et qui fut donnée, à la date indiquée plus haut (le 4 février 1673), au Palais-Royal. C'était la *Suite du Festin de Pierre* ou, d'après le titre italien, l'*Aggiunta al Convitato di Pietra*. Or, dans cette œuvre figurait le personnage plaisant de Pierrot (2), et ce personnage était représenté par l'acteur Giuseppe ou Giovanni Giaratone, d'origine italienne, qui vint en France (où on le nomma Gératon, Giraton et aussi Jareton), qui fit partie de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, d'abord en qualité de gagiste, puis de secrétaire. Mais, en remplissant ce rôle ou en tenant cet emploi, Gératon ne *créait* pas; il ne produisait pas de l'inédit au théâtre. Il se rattachait tout simplement à la tradition ou, pour mieux dire, il la continuait. On a remarqué cette phrase de Moland : « Giraton entreprit de restaurer le type fameux de Pedrolino ou

---

(1) *Molière et la Comédie Italienne*, pp. 304-305.

(2) Le rôle de Pierrot n'est pas détaillé dans le texte de l'*Aggiunta*, qui indique simplement : « ... Après quelques scènes, Arlequin revient en courant; il fait tomber aux pieds du Spezzafer (le Capitan) le cor de chasse dont il sonne, et culbute Pierrot. »

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Pierrot ». Il note également que « cet ancien type était si important sur le théâtre des Gelosi ». Nous nous demandons pourquoi les historiens antérieurs (l'auteur du *Calendrier des théâtres*, les frères Parfaict, Desboulmiers et autres) ne disent rien de ce Pedrolino. D'un autre côté, s'agirait-il, en ce qui le concerne, d'une véritable « restauration » ? Cette façon de s'exprimer laisse entendre que le personnage était tombé dans l'oubli. Au fait, il semble avoir été bien en vie à cette époque même que Moland déclare avoir été celle de sa résurrection. Né en Italie, le Pedrolino en question possède alors, dans le théâtre italien apporté de son pays en France, une physionomie qui s'avère nette et précise. Ainsi que l'écrit le dernier historien de la Comédie Italienne, M. Duchartre, il se montre à nous comme « bien différent des autres valets de la Comédie de l'Art, en ce sens qu'il est jeune, décoratif, honnête, qu'il peut jouer les amoureux charmants, au besoin comme un Lélio ou un Florio, mais avec les soubrettes... Le Pedrolino du XVI[e] siècle, en Italie, a bien cette grâce niaise, mais élégante, que l'on serait tenté de faire dater de Watteau ou de Marivaux. Il y a dans les Pedrolino amoureux de Franceschina, inventés par Flaminio Scala ([1]), une tendresse, une *sensibilité* qui l'apparentent plus aux amoureux des pastorales aristocratiques de son époque qu'à ses compagnons habituels. Pedrolino n'en reste pas moins un personnage comique » ([2]).

Tel est le rôle, un rôle de bouffon désigné *zanni* en réalité, que Gératon reprit en 1673. Au dire de M. Duchartre également, il aurait « accentué sa candeur et sa naïveté, son allure endormie et gauche, pour le faire ressembler davantage à l'ancien Bertol-

---

([1]) Voir ci-dessus, I, p. 117.

([2]) *La Comédie Italienne*, pp. 265-266. — Voir aussi MOLAND, *Molière et la Comédie Italienne*, p. 54 : « Dans le canevas des Gelosi, le rôle de Pedrolino (Pierrot) est fort pareil à ce qu'il est resté sur la scène française, pétulant, grimacier, malin, gourmand et poltron. Avec tout cela, il ne laisse pas d'être fidèle et actif. Il est souvent le meneur du jeu; c'est lui qui conduit toutes choses, déconcerte les plans des vieillards, sauve et unit les amants malheureux. »

Digitized by Google

Original from PENN STATE

dino ». Quoi qu'il en soit, nous constatons donc que le type de candeur et de naïveté existait dans le théâtre italien fort avant 1673. Il faisait figure de personnage important chez les *Gelosi* (période de 1578 à 1589). On le trouve signalé dans la troupe de Flaminio Scala, laquelle jouait en Italie vers le milieu du XVI[e] siècle. Une autre troupe, — les *Comici uniti*, — qu'on voit à Padoue en 1584, a le même rôle. Celle des *Fedeli* compte pareillement un Pedrolino (période de 1605 à 1652). Dans le tableau de la compagnie italienne établie à Paris en mai 1668, nous relevons le nom de *Joseppe Charleton* de Ferrare, *detto Pierrot* et, à la date de 1684, nous rencontrons une mention correspondante : Giuseppe Giraton. En 1697, le même nom (Jean-Joseph Gératon) et celui de Pierrot sont placés en face l'un de l'autre (1).

Ne conviendrait-il pas de rappeler en outre les deux vers qui se lisent dans une poésie du seigneur de Rossi adressée au roi Henri IV :

> O troupe valeureuse ! O bienheureux farceurs
> D'avoir avecques vous ce Pétrolin Sigongne (2)?

Quelle que soit la portée de l'allusion, et si même Pierrot ou Pedrolino est un *emploi* bien marqué dans les troupes italiennes précitées du XVI[e] et du XVII[e] siècle, nous ne sommes pourtant pas encore en présence d'un type vraiment populaire chez les Français; il n'a pas du moins alors, en tant que personnage italien, un nom répandu parmi eux, un nom analogue, par sa

---

(1) DUCHARTRE, pp. 64, 70, 87 et 267. — A consulter aussi *Notes et Documents sur l'Histoire des Théâtres de Paris au XVII[e] siècle*, par JEAN-NICOLAS DU TRALAGE; extraits mis en ordre et publiés par le BIBLIOPHILE JACOB, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1880, NOUVELLE COLLECTION MOLIÉRESQUE, p. 62.

(2) A. BASCHET, *Les Comédiens Italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, 1882, p. 137 : « *Pétrolin* est ici pour Pedrolino, rôle se rapprochant fort de celui de Pierrot auquel le S[r] de Sigogne était comparé », Charles-Timoléon de Beauxoncles, chevalier, seigneur de Sigogne, Rochevreux et Saint-Simon.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

faveur, à celui d'un Arlequin, d'un Pantalon, d'un Trivelin ou d'un Scaramouche (1).

Cela étant, ne peut-on point parler de l'influence de Molière? Ne serait-il pas vrai, selon l'opinion que nous avons signalée plus haut, que son *Don Juan* de 1665 aurait suggéré ou provoqué l'utilisation du nom de Pierrot dans la Comédie Italienne par suite de l'emploi heureux qu'il en avait fait? Les témoignages historiques sont trop peu précis pour que nous risquions de nous prononcer sur la question. En tout cas, nous ne saurions oublier que ce nom était déjà traditionnel dans le pays de France avant cette date et qu'il y portait l'acception presque officielle de paysan naïf; mais on est en droit de supposer que la brillante composition dramatique de 1665 en a plus ou moins augmenté l'éclat et qu'elle a contribué à sa popularisation. Au sujet de cette même influence, peut-être y aurait-il lieu d'insister sur le fait que le Pierrot à l'italienne n'acquiert de la vogue à la scène française que vers la fin du XVII^{e} siècle.

Qu'est-ce que la dite scène française va tirer de lui à partir de là? Nous voudrions, avant de l'indiquer; nous voudrions, avant de poursuivre l'histoire de la carrière de Pierrot type de théâtre, tourner un instant nos regards du côté du Pierrot de la chanson, célèbre entre toutes, du *Clair de la lune*. Ce dernier Pierrot est-il apparenté à Pedrolino? Encore une question obscure et elle est telle, surtout parce que l'origine de la chanson forme elle-même une question obscure. Les paroles n'en sont peut-être pas antérieures au XVIII^{e} siècle : on n'en cite pas de texte appartenant à l'âge précédent. Quant à la musique, elle a été attribuée à Lulli, mais c'est une attribution que l'on a fortement contestée. Ce problème de paternité, qui reste pendant et dont la solution aurait grand prix pour nous, se lie étroitement, par l'intérêt historique, au point de savoir si le Pierrot chansonné présentait, à l'heure de sa création, quelque rapport avec son homonyme de la Comédie Italienne. Tout ce

---

(1) Voir ci-dessus, I, pp. 278-280.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

qui nous paraît devoir être dit en ce moment, c'est que le troisième couplet du *Clair de la lune* existe en deux versions et que l'une d'elles associe notre type au personnage d'Arlequin :

Au clair de la lune
S'en fut Arlequin
Tenter la fortune
Au logis voisin.

L'autre version chante :

Au clair de la lune
L'aimable Lubin
Frappe chez la brune
Elle répond soudain...

Des informations précises nous manquent sur la date de composition de ces deux textes. Nous reprendrons plus loin cependant la question du Pierrot « lunaire », mais nous croyons devoir déclarer dès maintenant que ce Pierrot ne semble pas avoir occupé de place dans les jeux de la Comédie Italienne au XVIII[e] siècle. Il n'est devenu grand personnage qu'au XIX[e] siècle : c'est alors seulement qu'on le voit prendre de l'importance et s'identifier avec le Pierrot italien dont la réputation remonte au XVII[e] siècle. Mais ce dernier Pierrot participe, à certains égards, de la nature d'un personnage, qui a été, comme lui, une gloire de la Comédie Italienne et des théâtres populaires : c'est Gilles. Il nous faut aussi jeter un moment les yeux sur lui ou plutôt sur son costume pour le comparer à celui de Pierrot.

Pierrot avait reçu l'habillement du Polichinelle napolitain, un habillement alors blanc. Ainsi, il fut l'homme blanc des pieds à la tête, l'homme d'un costume fameux entre tous, ou qui compte parmi les plus populaires de tout le « magasin » du théâtre français. Chacun en connaît la coupe et le mouvement. Le Pierrot de ces temps éloignés, comme à peu près celui de l'âge actuel, porte déjà la blouse à gros boutons et le pantalon aux tuyaux flottants et qui lui tombent sur les souliers. Il a l'air d'un jeune gars simplot, d'un paysan timide qui se tient mal ou difficilement sur ses jambes fléchissantes. Mais, nous dira-t-on,

Digitized by Google
Original from PENN STATE

n'est-ce point là également ou n'est-ce pas plutôt le fameux Gilles, le Gilles précité, qui est aussi un homme blanc; bref, le Gilles que nous ont représenté, en des portraits si souvent reproduits depuis le XVIII[e] siècle, Claude Gillot, Antoine Watteau, Lancret, Audran, Thomassin? Ce sont, comme on sait, les peintres et dessinateurs des « fêtes galantes » : à leur manière, ils ont immortalisé une partie du personnel de la Comédie Italienne; ils en ont fait un monde qui est toute grâce et toute poésie. Nous montrerons ailleurs comment leur influence a marqué dans l'idée, dans l'aimable vision que le public s'est formée des acteurs d'au delà des Monts, de ces acteurs dont ils ont évoqué les ébats souples et légers dans des décors ravissants de fantaisie et de rêve. Il nous faut toutefois observer ici que leur intervention, en l'occurrence, a provoqué une confusion entre Gilles et Pierrot. Cependant les deux types littéraires sont différents : « Pour nous, aujourd'hui, écrit Pougin, les deux se confondent, tellement le caractère, le costume et les allures sont semblables (1). » Maintes fois, du reste, la critique s'est servie du nom de Gilles à propos de Pierrot. Ainsi fait, par exemple, Charles Nodier en parlant de Deburau, l'illustre interprète de Pierrot que nous rencontrerons bientôt : « M. Deburau n'est ni auteur, ni décorateur, ni machiniste (comme son camarade Laurent); il n'est que Gilles. » Mais, comme le remarque aussi l'historien déjà nommé, Arthur Pougin, « il n'y a pas à croire pourtant que l'un s'est substitué à l'autre, car tous deux existaient ensemble à l'ancien théâtre de la Foire, où Marc (1697), Benville (1697), Billard (1698), Maillot (1702), Reister (1704) remplissaient le rôle de Gilles, tandis qu'en même temps Royer (1698), Belloni (1704) et Hamoche (1715) jouaient celui de Pierrot (2) ».

L'histoire des origines du *type* de Pierrot étant plus ou moins débrouillée, il y aurait à retracer celle de ses apparitions

---

(1) *Dictionnaire du Théâtre*, p. 404.

(2) *Ibidem*.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

scéniques. D'après Celler, « l'année 1720 semble marquer le point culminant du type Pierrot dans le théâtre de la Foire ». Il dit encore : « Mais de 1725 à 1730, l'importance de son rôle (comme celle d'Arlequin) diminue dans le répertoire de la Foire... Il ne tardera pas à être relégué sur les tréteaux de parades en plein vent, où son caractère, déjà malpropre et souvent dépourvu d'esprit, deviendra tout à fait obscène. D'un côté, sur les théâtres ordinaires, le type sera absorbé dans ce qu'on appela, un peu à tort, des arlequinades (car Arlequin n'y joue pas toujours le principal rôle); d'un autre côté, la parade et la pantomime s'empareront de Pierrot et ne lui laisseront plus reprendre sa première célébrité... Pour qu'il retrouvât un peu d'importance, il fallut près d'un siècle et qu'un acteur de talent, Deburau, fît de Pierrot un type composé, multiple, tout à fait nouveau, absorbant parfois toute une œuvre, réalisant successivement tous les caractères (1). » Voilà, pour le XVIII[e] siècle, une biographie qui simplifie ou résume un peu trop les choses. Pougin se rapproche davantage de la vérité quand il écrit : « Lors de la reconstitution de la Comédie-Italienne en 1717, Dominique, fils de l'ancien et célèbre Arlequin de ce théâtre, parut à son tour sur cette scène sous le nom et le costume de Pierrot, qu'il quitta d'ailleurs bientôt pour se consacrer au personnage de Trivelin. Mais déjà Pierrot avait fait fortune à la Foire, où il s'était installé en compagnie d'Arlequin, du Docteur, de Scaramouche et de Colombine, où il était représenté par des acteurs excellents, tels que Roger, Belloni et Hamoche. Son succès même était tel qu'il avait envahi la province, car les frères Parfaict mentionnent un Pierrot de beaucoup de talent, nommé Maganax, qui ne parut jamais à Paris et qui faisait fureur sur les théâtres de province, particulièrement à Toulouse. Pierrot, cependant, reparut, par intermittences, à la Comédie-Italienne, car on cite un acteur nommé Sticotti, qui s'y faisait

(1) *Les Types populaires*, p. 96.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

vivement applaudir entre 1730 et 1760, et l'on sait que Sedaine et Grétry introduisirent ce personnage dans leur *Tableau parlant*, où Clairval le personnifiait avec une grâce exquise (1). »

Les indications sont ici plus précises, mais elles pourront l'être davantage encore. Allons plutôt au répertoire même et nous constaterons que dans les dernières années du XVII[e] siècle la présence de Pierrot n'est pas fréquemment signalée à la scène. On le rencontre pourtant chez Nolant de Fatouville (dans *l'Empereur dans la Lune*, 5 mars 1684) et chez Gherardi (dans des pièces datées de 1688 ainsi que des années qui vont de 1692 à 1697). Il apparaît aussi dans presque toutes les comédies publiées sous les noms de Lesage et Dorneval (*Théâtre de la Foire et de l'Opéra-Comique*, 1713-vers 1735). Mais le recueil du *Nouveau Théâtre Italien* (1716-1752) et l'*Histoire du Théâtre italien* de Desboulmiers (dans des analyses s'étendant de 1716 à 1769) le connaissent à peine. Si nous portons nos regards sur le répertoire des environs de 1750 à l'arrivée de Deburau (1820), nous observons que sa place y est peu marquante. On dirait qu'aux approches de la Révolution il cède le pas à Gilles, qui, jusqu'à ce moment, n'avait pas grande réputation ou qui même n'était guère en vue depuis le début du siècle. Néanmoins, durant ce siècle et pendant les deux dernières décades du précédent, il a tenu des rôles, et des rôles qui prêtent à rire et, d'ordinaire, à rire bruyamment. En effet, l'homme blanc, en qui nous prétendons aujourd'hui découvrir une ingénuité si profondément humaine ou si profondément sympathique, est alors un caractère nettement plaisant dans l'ensemble de ses exhibitions. C'est d'habitude un benêt, un nigaud; c'est, par exemple, un valet

---

(1) *Dictionnaire du Théâtre*, p. 600. — POUGIN commet une erreur en attribuant l'œuvre à Sedaine. Elle appartient à Anseaume, qui a fait représenter cette « comédie-parade en un acte et en vers, mêlée d'ariettes », par les Comédiens Italiens le 20 septembre 1769. La musique est, en effet, de Grétry : Pierrot, valet de Léandre, est amoureux de Colombine, suivante d'Isabelle. La scène où ils se déclarent leurs sentiments a des mérites, mais il ne nous paraît pas que ce soit là une œuvre qui aurait marqué dans la carrière de Pierrot.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

grotesque au service d'un vieillard, de Pantalon ou du Docteur. Parfois il a des éclairs de bon sens ou manifeste une grosse jugeotte de primaire. On le voit aussi qui, suivant les mots d'un critique, prend la physionomie « d'amant timide et de sot doublé de malice ». Bref, il se résumerait peut-être bien : un amusant mélange de bêtise paysanne et d'un certain bon sens, mais avec également, même dès l'origine, quelque chose de cette naïveté vague que Watteau a donnée à son Gilles.

Incontestablement, une ère nouvelle s'ouvre pour lui, grâce à Deburau ou par Deburau, l'incomparable interprète de l'époque de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, Deburau qui, dans la mémoire publique, a effacé les noms des acteurs qui, antérieurement, avaient tenu le rôle : Dominique II, Roger, Antoine Sticotti, Belloni, Jean-Baptiste Hamoche, Ellevion, Félix Charigni... Ils sont grands sans doute, à certains égards, mais rien d'« inattendu » ne se produit avec aucun d'eux.

Enfin Deburau vint ! ... et, le premier en France, il conféra à Pierrot une âme, une âme humaine et réelle; il conféra de l'humanité à ce pantin :

DEBURAU !

Le plus illustre des Pierrots...
Et le meilleur !
Que dis-je, le meilleur? Il en est l'inventeur
Divin !
Avant qu'il vint
On disait : Gilles !
Et c'était un pantin
Très agile
Et fragile...
Depuis qu'il est venu,
C'est devenu
Pierrot
Un être famélique
Étrange et flegmatique (1) !

---

(1) Prologue de *Deburau,* comédie en vers libres, en quatre actes et un prologue de SACHA GUITRY. Représentée pour la première fois le 9 février 1918, au Vaudeville; reprise le 9 octobre 1926 sur le Théâtre Sarah-Bernhardt.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Avec ce Pierrot rénové, Jean-Baptiste-Gaspard Deburau, qui a vécu de 1796 à 1846, fit courir tout Paris au petit théâtre des Funambules pendant les années qui vont de 1819 à sa mort. Son jeu lui valut d'être proclamé « l'une des gloires du temps » par de hautes et même de très hautes personnalités littéraires : Charles Nodier, Jules Janin, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, George Sand, Balzac, Champfleury, Théodore de Banville (1). Son Pierrot innovait déjà quelque peu par le costume : « Félix Charigni (2) jouait en veste de laine blanche, boutonnée par de gros boutons, serrant la taille. Ce fut Deburau qui, le premier, endossa, ou plutôt inventa, la blouse de calicot blanc, avec les manches larges et longues. Charigni se coiffait d'un chapeau pointu, blanc comme son costume, et pour faire disparaître ses cheveux, les enfermait dans un serre-tête blanc. Deburau supprima le chapeau, dont les rebords, si petits qu'ils fussent, jetaient une ombre sur la figure, la masquant en partie aux galeries élevées et nuisant aux jeux de sa physionomie. Or, dans la pantomime, la physionomie est tout. Il remplaça le serre-tête blanc par un noir. Cela formait contraste avec sa face blafarde et marquait beaucoup mieux les impressions diverses par lesquelles la situation la faisait passer. Charigni s'encadrait le cou dans une immense collerette... Deburau se débarrassa de la collerette encombrante et joua le cou dégagé, libre de tous ses mouvements. Il tirait même d'énormes effets comiques de la longueur démesurée de ce cou... » (3).

Il s'était identifié avec son costume, et cela au point que des écrivains de théâtre comme H. et Th. Coignard pouvaient se servir de désignations ainsi conçues pour des rôles de leur

---

(1) J. JANIN, *Debureau. Histoire du Théâtre à quatre sous*; LE MÊME, *Histoire de la Littérature dramatique*, I, pp. 400-410; *Debureau*, par J. JANIN, GÉRARD DE NERVAL, TH. GAUTIER, EUGÈNE BRIFFAUT (articles de journaux), Paris, 1856, broch. in-8°, d'une feuille; PÉRICAUD, *Le Théâtre des Funambules*; TH. DE BANVILLE, *Souvenirs*, p. 215; LYONNET, *Dictionnaire des Comédiens Français*, I, pp. 452 et suiv.

(2) Le premier qui fit Pierrot aux Funambules.

(3) PÉRICAUD, *Le Théâtre des Funambules*, p. 43.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

invention : « Un Pierrot en costume de Deburau » (*Au Rideau ! ou les Singeries dramatiques*, revue, 9 décembre 1834, au Cirque Olympique) ; « Le Pierrot des Funanbules » (*La Fin du Monde*, revue, 20 janvier 1848, à la Porte Saint-Martin). On a cependant vu l'original interprète abandonner sa toilette protocolaire et endosser, à l'occasion, les habits de soldat, de maréchal de France, de croque-mort, de savetier, de sénateur, etc... En d'autres circonstances encore, Pierrot est sorti de la tradition. Nous voulons dire que divers littérateurs (poètes, dramaturges, romanciers) qui l'ont exploité à leur façon lui ont fait revêtir le frac noir, porter une culotte de même couleur et des bas blancs, chausser des escarpins de soirée. Ou bien c'est le costume conventionnel, le « flottant » qui passe au noir, à moins qu'il ne cède la place à un travesti ou à un collant de cette dernière couleur. Nous songeons ici à des œuvres signées Hennique, K.-J. Huysmans, Albert Giraud, Maurice Guillemot, etc., et nous songeons également au Pierrot si personnel du dessinateur Adolphe Willette : il est en noir complet, à la réserve de la collerette et des manchettes. Autrement dit, il porte en noir le serre-tête, son habit à queue, ses hauts-de-chausses, les bas et les souliers.

Mais revenons à Deburau. La transformation ou l'évolution fut bien autrement profonde chez lui du côté moral. Prenons soin de le noter : tandis que l'homme blanc n'a guère été jusqu'alors qu'un acteur parlant, son Pierrot est un muet; il ne profère pas un mot, sauf *Achetez salade !* dans le *Marchand de salade* (1829). De ce type, Deburau a donc joué toutes les incarnations en pantomime; mais que de choses il disait ! Son épitaphe, qu'il avait rédigée lui-même, l'affirmait : « Ci-gît qui a tout dit et n'a jamais parlé. » Son enthousiaste admirateur Jules Janin l'affirmait également : « Acteur sans passion, sans parole et presque sans visage, il dit tout, exprime tout, se moque de tout; il jouerait sans mot dire toutes les comédies de Molière... Génie à l'usage de toutes les passions qu'un visage enfariné peut contenir, il va, il vient, il regarde, il ouvre la

Digitized by Google
Original from PENN STATE

bouche, il ferme les yeux, il fait rire, il attendrit, il est charmant. C'est un homme qui a beaucoup pensé, beaucoup étudié, beaucoup espéré, beaucoup souffert. » Charles Nodier le chantait ainsi : « ... Je donnerais cinq de vos comiques réputés, petits acteurs à grandes prétentions, pour celui-ci, simple, modeste et parfait dans ce genre si difficile... Simple comme un enfant, poltron, rusé, paresseux, méchant par instinct, serviable, railleur, gourmand, voleur, bravache, cupide, maladroit, ingénieux dans les inventions qui tendent à la satisfaction de ses goûts, c'est Satan naïf et bouffon. »

Ne prenons pourtant pas tous ces termes trop à la lettre. Pierrot *transformiste* ou *transformable* (l'expression sera expliquée plus loin) avait déjà passablement fonctionné lorsque vint Deburau. Gardons-nous, d'autre part, de tenir pour paroles d'Évangile les déclarations, assurément exagérées, du *Grand Dictionnaire universel* de Larousse : « A partir de la transformation opérée par Gaspard Deburau et ses successeurs (son fils Charles et Paul Legrand), Pierrot « n'est plus ni niais ni ingénu; c'est le sournois, l'effronté, le poltron, le gourmand, le voleur; il a tous les vices et il est capable de tous les crimes. Il n'a ni ami, ni femme, ni maîtresse et n'est plus même capable d'un bon sentiment. Si son maître est tué par Arlequin, il profite de l'occasion pour lui appliquer des taloches, car autant il montre de servilité et de platitude devant ceux qu'il redoute, autant il aime à frapper ceux qui sont à terre; il s'acharne sur les morts, quitte à avoir bien peur qu'ils ressuscitent. »

Non vraiment, le Pierrot nouveau n'est pas aussi exclusivement mauvais garçon. Mais la vérité est qu'il possède une personnalité, qu'il a cessé d'être un sot envers qui toute plaisanterie ou toute malveillance est permise. Théophile Gautier, qui a vécu ses années de gloire, remarque qu' « il donnait des coups de pied et n'en recevait plus. C'est à peine (ajoute-t-il) si Arlequin osait lui effleurer les épaules de sa batte; Cassandre y regardait à deux fois avant de le souffleter. Il embrassait Colombine et lui prenait la taille comme un séducteur d'opéra-

Digitized by Google
Original from PENN STATE

comique » (1). Il n'était pourtant pas chez Gaspard Deburau de très haute nature morale : c'est de la gloutonnerie et de la poltronnerie de son personnage que l'incomparable mime tirait ses effets comiques les plus heureux et les plus divers (2).

Le type ainsi refait, pour ne pas dire « créé », par Gaspard Deburau fut continué par son fils et d'autres mimes : tels Paul Legrand, Alexandre Guyon, Rouffe, Kalpestri, Severin. Le meilleur de ces épigones est Legrand, qui, de l'homme blanc, dessina une image très inviduelle également. Habile dans l'art de la métamorphose comme le Maître, il se multipliait ou se diversifiait comme lui. Il jouait même trois Pierrots successifs dans une seule pièce, une *Trilogie de Pierrots*, pantomime en un acte dont il était l'auteur (20 janvier 1857, aux Folies-Nouvelles) : il y jouait Pierrot père, Pierrot fils, Pierrot petit-fils. Un spectacle moins extraordinaire, mais qu'on pourrait aussi rappeler, est celui qui groupait, le 6 novembre 1850, sur la scène des Funambules plusieurs pierrotistes de renom; c'était dans les *Trois Pierrots* d'Auguste Jouhaud, dont les rôles se distribuaient comme suit :

Pierrot-le-Rusé	CHARLES DEBURAU.
Pierrot-le-Dévoué	PAUL LEGRAND.
Pierrot-le-Naïf	ALEXANDRE GUYON.
Pierrot Père	PHILIPPE.

La lignée des illustres interprètes s'arrête avec Severin, qui tenait encore les tréteaux en 1905; mais Pierrot a été popularisé par d'autres mimes que lui et les grands seigneurs de l'art muet dont on a lu les noms. L'éclat du jeu fut moindre de leur côté, mais l'action de ces comédiens plus modestes fait quand même partie intégrante de l'histoire du célèbre ingénu. Cet ingénu, représenté en rôle mimé, ne fut pas un type réservé aux Funambules. Des scènes de tout genre l'ont accueilli : par

---

(1) CHAMPFLEURY, *Souvenirs des Funambules*, p. 63.

(2) ROLLAND DE VILLARCEAUX *La Comédie Italienne et Deburau.* (REVUE NOUVELLE, 1er juillet 1846, p. 493.)

Digitized by Google

Original from PENN STATE

exemple les *Folies-Nouvelles* déjà mentionnées, le *Cercle Funambulesque* créé par Félix et Eugène Larcher, les cabarets littéraires de Montmartre, comme le *Chat Noir*, où la pantomime et la pièce d'ombres se sont partagé vers la fin du XIX[e] siècle, avec le symbolisme, les faveurs d'un public avide de spectacles ayant quelque aspect d'inédit ou de fraîcheur, même sous des allures « très vieille France ».

En même temps, le dessin, la peinture, l'image sous toutes ses formes, la sculpture, la musique unissaient leurs efforts pour faire fête au « gentil Pierrot ». Bien avant cela sans doute, il était déjà l'un des favoris du monde des arts, mais, au déclin du XIX[e] siècle, et de nos jours, le crayon, le pinceau, le burin, la mélodie des maîtres distingués ont réalisé en son honneur, et en une curieuse abondance, des merveilles de grâce ailée, de fantaisie délicate, d'invention légère, aimable ou profonde. Sur son antique réputation toute une gloire nouvelle s'est greffée rien que par l'appoint des spécialistes de l'affiche, et surtout du grand dessinateur de Montmartre, Willette, qui a presque renouvelé le blanc et muet personnage, tant il lui a prêté du caractère. Il l'a même doté d'un « vis-à-vis », d'un dédoublement qui s'est trouvé supérieurement exquis : sa Pierrette. Oui, sa Pierrette, sa petite Pierrette n'est-elle pas un type de femme française, de montmartroise qui, comme création, égale son Pierrot, « le Pierrot de Willette », ainsi qu'on a coutume de dire (1)? Devons-nous ajouter que le Pierrot du dessin ou du chant ou de la pantomime n'a pas tué le Pierrot parlant? S'il fallait le prouver, on pourrait se borner à relater l'anecdote contée par Jules Claretie rappelant les débuts d'Edmond Rostand : « La charmante petite pièce de *Pierrot qui pleure et de Pierrot qui rit* avait été présentée par le futur auteur de *Cyrano* à la Comédie-Française. Elle y fut refusée parce que l'acteur Got attira l'attention de ses collègues sur l'invasion des Pierrots qui menaçait alors les planches de la Maison de Molière. » Et

(1) *Pauvre Pierrot, La Veuve de Pierrot, L'Age d'or, Feu Pierrot.*

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Claretie écrit encore : « Depuis que j'avais fait représenter le *Baiser* de Théodore de Banville, tous les levers de rideau qu'on nous proposait contenaient, en effet, des Pierrots. Le *Dîner de Pierrot* était là, d'autres Pierrots frappaient à la porte. » Non, certes, le Pierrot du dessin, du chant, de la pantomime n'a pas tué le Pierrot parlant. Ce dernier reste toujours vivant, toujours debout, et, sans crainte de se tromper, on peut lui prédire longue et belle destinée. Il continue d'occuper la scène et la strophe. Il continue d'occuper les cerveaux des rêveurs. Sont-ils assez nombreux, en effet, les poètes du jour qui ont débuté par des pierrots lyriques ou dramatiques ? Tous ces pierrots n'ont pas vu la rampe du théâtre ou la vitrine du libraire. Mais ils furent ! Beaucoup ont vécu d'une vie obscure et éphémère; ils ont vécu, enfermés dans un tiroir de jeune rimeur, sans que soit venu pour eux l'Asmodée qui leur avait donné la liberté du plein air et les joies de la grande lumière; mais il suffit pour nous qu'ils aient été conçus.

Dans toute cette littérature nous n'avons point uniquement (pas plus qu'à l'époque de Deburau) un homme blanc qui continue en lignée très directe l'ancien type de la Comédie Italienne, type qui était presque toujours plaisant, même quand il pleurait, et qui faisait rire à ses dépens, ou qui, fréquemment, incarnait la sottise. Sans doute, avec Deburau et après Deburau, il est souvent encore une bonne dupe; souvent encore (nous l'avons dit) il apparaît en victime des tours pendables d'Arlequin. Mais souvent aussi il est vengé; il apparaît sous la forme de la candeur triomphante, de l'ingénuité récompensée, et l'homme à la batte signifie alors ruse et méchanceté punies. Seulement, avec Deburau et après Deburau, qu'il soit raillé ou vengé, il est, à la scène, le personnage d'avant-plan. Le détail est à souligner comme étant un des traits caractéristiques de l'évolution de Pierrot depuis cent ans. Mais nous avons en outre cet autre trait qui marque semblablement sa carrière au XIX^e^ siècle et de nos jours : c'est l'accueil empreint de si vive sympathie qu'il a rencontré chez les poètes lyriques. Il a été

Digitized by Google
Original from PENN STATE

leur sujet autant que le sujet des dramaturges qui se l'étaient presque réservé autrefois. En même temps, devant lui le conte, le petit morceau de prose s'est ouvert, — moins empressé toutefois à le recevoir que le couplet rimé et le dialogue scénique.

Mais qu'il soit mis en vers ou en prose, qu'il soit ou non porté sur les planches, le Pierrot moderne a fréquemment des yeux qui interrogent le ciel, un ciel de nuit, un ciel lunaire. Il rêve, il pense, il chante, il implore, il soupire. Il écrit ou bien on lui fait écrire des variations sur le vieux thème musical :

Au clair de la lune
Mon ami Pierrot,
Prête-moi ta plume
Pour écrire un mot...

Et voilà encore un trait moderne, un trait XIX[e] siècle de l'homme à face blême. Par là, par l'intervention de cette mélodie dans sa littérature, il s'est beaucoup poétisé. Nous essayerons de dire plus loin de quand date cette intervention. Nous verrons qu'elle n'est pas sans rapport avec une particularité qui frappe également lorsque l'on considère le Pedrolino des cent dernières années; c'est que ce Pedrolino poétique a la figure ou toutes les figures qu'on veut lui donner : il est un rêveur lunaire, un rêveur à nacelles, un guitariste d'échelles de soie, un chanteur florentin, un romantique, un naturaliste, un parnassien, un symboliste, un naturiste, et même un dadaïste. Il est tout cela successivement; en d'autres termes, il est à son tour un vieux thème sur lequel on écrit des variations; il est une *idée à reprises continuelles*. Or, en cela réside, comme nous l'avons déjà dit, son originalité essentielle parmi les acteurs de la Comédie Italienne depuis un siècle : c'est qu'il est spécialement, ou plus que tout autre type du même théâtre, *une idée à variations littéraires et à développements psychologiques*. Nous l'envisagerons ailleurs sous cet aspect. Nous le montrerons qui devient les différentes pensées, les différentes émotions, les différentes philosophies même que les écrivains portent en eux. Il nous apparaîtra alors comme un instrument très souple sur lequel

Digitized by Google
Original from PENN STATE

des artistes jouent des airs très variés, des airs en concordance avec leur vie sentimentale et individuelle, un instrument sur lequel ils laissent chanter leur âme. Ce sera *la reprise d'âme ou d'idée*. En attendant, voici son transformisme externe, voici ses vies plutôt extérieures. Elles sont nombreuses. Arlequin disait au personnage nommé *La Foire* dans une comédie du XVIII^e^ siècle : « je fais tout ». Au XX^e^ siècle, Pierrot pourrait affirmer en jetant les yeux sur sa longue carrière : « je fais presque tout ». Il a été presque tout, et même femme, à l'occasion. Qu'on juge de la multiplicité de ses emplois, de ses états-civils, de ses adaptations, de ses transplantations par la liste peut-être bien fastidieuse qui suit. Type à métamorphoses, il a été femme du docteur, paysan, garçon, cabaretier, Jupiter, juge, veuve, clerc, Junon, petite fille, Zerbin, Mercure, eunuque, marquis, servante, Carinther (roi des Gaules), concierge de la Fontaine de Sapience, garçon limonadier, confidente de la grande prêtresse de l'île de Serendib, garde-moulin, secrétaire, bouffon de grand seigneur, Minerve, Roland, gargotier, cuisinier du roi des Ogres, confident de Zéyn, roi de Cachemire, favori des dieux, rémouleur, Romulus, cuisinier, berger, Perrette, Atis, fée, confident du Grand Vizir, confident de Pegelin (corsaire de Salé), écuyer du prince Noureddin (fils du roi de Visapour), dame Alizon, Tancrède, Céladon, confident d'Ahmoraddin (prince d'Achem), père nourricier d'Isabelle, suivant de l'Opéra-Comique, arbitre, valet de magicien, Cadmus, roi de Cocagne, sentinelle, perruquier, somnambule, chef de voleurs, garçon de restaurant, fiancée, nourrice, mitron, Basile, garçon boulanger, soldat en Afrique, marchand d'habits, chez les Mohicans, valet de la mort, garçon meunier, suppôt du diable, à Londres, jardinier, bûcheron, ministre, pâtissier, maçon, chez les Indiens, sorcier, chez les Maures, en Orient, clown, quaker, bureaucrate, boursier, cordonnier, Cendrillon, Robinson, coiffeur, guerrier, aubergiste, étudiant, restaurateur de monarchies, aide-chroniqueur, pacha, tambour-major, marchand de salade, chiffonnier, savetier, conscrit, héritier, cureur d'égouts, moliériste, fantôme,

Digitized by Google
Original from PENN STATE

prisonnier, ermite, magnétiseur, assassin, sculpteur, marmiton, cocher, astronome, naturaliste, jockey, chasseur, musicien, expert en tableaux, concierge, financier, voleur, municipal, préfet, Don Juan, ministre, médecin, spadassin, alchimiste, portier, photographe...

...Et l'énumération pourrait continuer! Si elle était prolongée, elle indiquerait que Pierrot passe par tous les âges de la vie, par tous les degrés de fortune, par tous les états d'âme, d'amour et de santé : jeune, homme fait, vieillard, narcisse, marié, papa, mendiant, millionnaire, gourmand, pochard, puni, crédule, macabre, indélicat, suicidé, cocu, possédé, à deux faces, pornographe, cœur de navet, patient, fumiste, sceptique, défunt, posthume...

Évidemment, plusieurs métamorphoses de l'espèce peuvent s'opérer dans une seule et même œuvre dramatique. Le protéiformisme, au cours d'une séance de théâtre, est dans la nature de Pierrot aussi bien que dans celle d'Arlequin. Elle était, au surplus, dans la nature de tout acteur italien. Celui-ci pratiquait, lorsqu'il le fallait, le genre Fregoli, et avec une merveilleuse aisance. L'acteur français ne s'y prêtait pas moins bien. Voyez, par exemple, les *Mémoires de Pierrot*, pantomime en 2 actes et 22 tableaux, par Théodore Lefaucheur et Alphonse Lemonnier (17 mai 1862; la dernière pantomime jouée aux Funambules du Boulevard du Temple). Deburau fils s'y travestissait vingt-quatre fois et, de la sorte, évoquait les incarnations les plus remarquables que son père et lui avaient réalisées de leur type favori : 1° Pierrot en costume de ville, noir; 2° le Pierrot traditionnel; 3° valet; 4° chiffonnier; 5° conscrit; 6° marchand de salade; 7° garçon marchand de vin; 8° soldat; 9° bédouin; 10° brigand; 11° avocat; 12° forçat; 13° pâtissier; 14° mitron; 15° maître d'armes; 16° Watteau; 17° Robert Macaire; 18° maçon; 19° cocher; 20° propriétaire; 21° boursier; 22° mendiant; 23° marquis; 24° Pierrot revenant à son point de départ, c'est-à-dire à son costume traditionnel.

Il y aurait ici, on le sent bien, à disserter longuement sur

Digitized by Google Original from PENN STATE

l'importance de l'interprète dans l'évolution du type blanc ou dans la multiplication de ses avatars. Au point de vue transformiste, que ne doit-il pas à Deburau père et fils? Ce qui s'est passé pour eux s'est naturellement produit pour d'autres mimes-pierrotistes. Leur histoire nous apprend que, dans leur monde, il y a toujours eu relation entre « l'organe » et la « fonction ».

D'autres raisons ont fait que Pierrot est devenu une des grandes utilités du répertoire français. Ce sont des raisons générales qui expliquent toutes les vogues. L'une d'elles consiste en « l'utilisation », facile et commode, des types populaires pour la parodie des pièces à succès. Voilà pourquoi Pierrot a été, notamment, Cadmus, Roland, Romulus, Tancrède. Sous ces dénominations pompeuses qui figurent dans la liste précédente, il raillait des œuvres acclamées dans des théâtres d'ordinaire plus aristocratiques que le sien.

Les transformations qu'on lui a imposées ainsi qu'au frétillant Arlequin, les réincarnations par où on les a fait passer, en postulaient presque nécessairement d'autres autour d'eux, chez leurs camarades de scène, chez Cassandre, Polichinelle, Gilles, Scaramouche, Mezzetin, Trivelin, Lélio, Isabelle, Colombine... Pour ces derniers rôles, les transformations ou les réincarnations furent moins nombreuses, mais ils en eurent, et ils en eurent aussi de plaisantes. Nous allons montrer comment Cassandre, Polichinelle et Gilles ont été, pareillement, des personnages à cumuls (mais sans prétendre tout indiquer), et nous ajouterons à la série Crispin et Jodelet, qui forment une sorte d'entre-deux reliant le monde italien au monde français.

Cassandre. — Dans la Comédie Italienne, il remplissait des rôles qui participaient quelque peu de la nature des jeux scéniques de Pantalon, mais il présentait, dans son ridicule, quelque chose de plus net ou de plus décidé. Le type pourrait se résumer : vieillard imbécile, entêté, crédule, par conséquent vieillard qui est une dupe ou que berne tout le monde, et ce « tout le monde », c'est, entre autres, Arlequin, Colombine,

Digitized by Google Original from PENN STATE

Lélio. On l'a tout particulièrement utilisé vers la fin du XVIII[e] siècle, et, après qu'il eut remporté des succès brillants à la Comédie-Italienne et à la Foire, il prit bonne place dans la pantomime. Naturellement, des acteurs se sont illustrés aussi dans son « type » : sur les planches, on est un Cassandre réputé, comme on se classe parmi les Arlequins et les Pierrots en vue (1). Conformément aux usages reçus, le personnage ainsi dénommé a passé par maintes enveloppes mortelles. Cassandre fut Cassandre financier, aux Indes, aubergiste, marchand mercier, occuliste, astrologue, mécanicien, médecin (inventeur du magnétisme animal), journaliste, sculpteur, bouquiniste, physicien, Agamemnon, restaurateur, imprimeur, entrepreneur de fantasmagorie, aux petites-maisons, comédien, lecteur, huissier, maître d'école et polygraphe, négociant, opérateur, marchand de draps, banquier, procureur, alchimiste, boulanger, meunier, naturaliste, directeur de troupe, bûcheron... Il a connu, lui aussi, des transformations morales et physiologiques qui, sous ce rapport, l'assimilaient également à ses confrères de la scène. Des remanieurs l'ont fait aveugle, malade (malade réel ou imaginaire), rival de ses fils. Quelqu'un l'a envoyé *ad patres*. L'actualité s'en est emparée, et c'est ainsi qu'on a eu *Cassandre mécanicien ou le Bateau volant,* comédie en un acte et en vaudevilles, signée Goulard et jouée au Théâtre-Italien, le 1[er] août 1783. Grimm souligne en ces termes le caractère tout contemporain de l'œuvre : « Cette bagatelle fut faite dans le temps où il n'était question à Paris que du bateau de Blanchard. Cette prétendue merveille est fort éclipsée aujourd'hui par la très réelle et très belle découverte de MM. Montgolfier (2). » Remarquons, de notre côté, qu'à l'époque de la « très belle découverte », il se produisit toute une littérature aéronautique à laquelle nos types populaires fournirent leur quote-part. Nous y reviendrons.

---

(1) PÉRICAUD, *Le Théâtre des Funambules,* pp. 143, 174 et 498.

(2) *Correspondance,* édit. TOURNEUX, XIII, pp. 342-343.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

L'actualité, la vie courante, c'est aussi la littérature du jour qu'on parodie. Cassandre sera donc mêlé, comme Arlequin et Pierrot, aux événements marquants de la scène française. Ainsi, le *Père de famille* de Diderot est raillé à l'Opéra-Comique (1761) par Poinsinet... au moyen de Cassandre. D'autre part, le genre traité par l'illustre directeur de l'*Encyclopédie*, le « drame bourgeois », a reçu des horions par le même moyen. Ce horion, par exemple, de l'avocat Coqueley de Chaussepierre, qui signait ironiquement « M. Doucet de plusieurs Académies » : ***Monsieur Cassandre ou les Effets de l'Amour et du Vert-de-gris, tragédie très bourgeoise ou drame très sombre, en deux actes et en vers, dédiée à la Marquise de ***** (1).

Polichinelle (orthographié parfois : **Polichinel**). — Cassandre est souvent une espèce de Polichinelle, mais il n'est guère connu que des habitués du vieux répertoire, ou des lecteurs dits informés. Incontestablement, Polichinelle possède un plus vaste public. Dans une de ses fables, *Le Secret de Polichinelle*, Arnault écrivait, faisant allusion à des types populaires de la littérature française :

> Les Roussels passeront, les Janots sont passés,
> Lui seul, toujours de mode, à Paris comme à Rome,
> Peut se prodiguer sans s'user;
> Lui seul, toujours sûr d'amuser,
> Pour les petits enfants est toujours un grand homme (2).

Le grand homme est resté grand jusqu'aujourd'hui; il survit pour les petits enfants. Quant aux Roussel, aux Cadet Roussel (au moins ceux du théâtre) et aux Janot, ils ont passé. Nos bambins s'amusent toujours de « Lui ». Si vous les interrogez sur la nature de ce personnage, ils vous répondront tous qu'il porte un nez en bec de corbeau, un menton crochu, deux bosses (ou plutôt une bosse dorsale et un gros ventre) et que de sa bouche sort une voix imitant le cri des animaux. Tel ils l'ont

---

(1) Voir chapitre III.

(2) *Fables*, édit. GILLÉ fils. Paris, 1812, livre I, fable 7, p. 11.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

vu et entendu comme type de guignol et comme marionnette. De « Lui », ils savent également, comme les grands, qu'il est spirituel, insolent, gouailleur, tapageur, fanfaron, gourmand, ivrogne, querelleur et lâche.

Sa vie première, semblable d'ailleurs à celle de maintes illustrations populaires, se perd dans la nuit des temps. A-t-il vraiment des origines *antiques*, c'est-à-dire provient-il, ainsi qu'on l'a prétendu, de l'ancien théâtre *italique*? Rien ne paraît moins assuré. Une autre opinion le fait sortir de l'Italie moderne, de l'Italie du XVI[e] siècle. Il voit en lui le Pulchinella napolitain qui serait parti des tréteaux de sa pittoresque et joyeuse cité pour faire la conquête du monde européen. Mais une hypothèse bien plus solide (pour ne pas dire une explication certaine) est celle qui le déclare type français et type dont l'entrée au théâtre (au théâtre des marionnettes) date de l'époque de Henri IV. Il était populaire à Paris lors de la Fronde, tandis qu'aucun plaisant du genre n'existait dans les troupes italiennes venues en France depuis Charles IX. Vers 1630 ou 1640, il faisait partie des marionnettes du fameux Brioché, le montreur dont le jeune Poquelin applaudit les spectacles de rue. On se rappelle que Molière, devenu le grand Molière, a introduit des *polichinelles* dans un des intermèdes du ballet de *Psyché* (1671) et qu'un personnage, désigné de même, est le principal acteur du premier intermède de son *Malade imaginaire* (1673) [2]. Il convient de faire remarquer, au sujet de cette double apparition, que c'est seulement douze ans plus tard, en 1685, que s'exhibe à l'Hôtel de Bourgogne le premier Polichinelle italien, l'acteur Michel-Ange Francassani.

Le XVIII[e] siècle fit fête au type grotesque et, plus d'une fois, grossier. Il le vit avec grande joie qui s'ébattait sur les tréteaux

---

(1) MAGNIN, *Histoire des Marionnettes*; POUGIN, *Dictionnaire du Théâtre*, s. v. Polichinelle; L. et F. SAISSET, *Un type de l'ancienne Comédie, Le Capitan Matamore.*

(2) Le mot Polichinelle est dans le *Dictionnaire français* de RICHELET (Genève, 1680), mais il manque dans tous les autres lexiques du XVII[e] siècle : *H D T*; BRUNOT, *Hist. Lang. Franç.*, IV, 1re part., p. 494.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

de la Foire et en divers autres lieux; il le vit « en chair et en os », ainsi qu'en marionnette. Des auteurs de marque travaillèrent pour son répertoire : ainsi Lesage, Fuzelier, Dorneval. Ces auteurs s'occupaient aussi d'autres répertoires, notamment de celui de Pierrot. Ils ont écrit la parodie, déjà signalée, de *Pierrot Romulus ou le Ravisseur poli* (Foire Saint-Germain, 1722). On raconte que « Legrand, acteur de la Comédie-Française, choqué de quelques traits répandus contre lui dans cette parodie, fit le couplet suivant » :

Le Sage et Fuzelier, dédaignant du haut style
La beauté,
Pour le Polichinel ont abandonné Gille,
La rareté !
Il ne leur manque plus qu'à crier par la ville
La curiosité (1).

Le Polichinelle n'occupe pourtant pas une place fort en vue chez les écrivains français. Sa renommée au XVIII[e] siècle est surtout attachée aux scènes de la Foire, mais il n'a pas eu grande importance à la Comédie-Italienne. Tels de ses interprètes, cependant, ont laissé des souvenirs marquants dans l'histoire du répertoire dramatique français : au XVII[e] siècle, Michel-Ange Francassani; au XVIII[e], Perrot; au XIX[e], Élie, Mazurier, Derudder, Louis-Michel Vautier. Mais Polichinelle appartient essentiellement au théâtre des Marionnettes; c'est même le plus populaire des ses acteurs. Disons mieux peut-être qu'il se confond avec Guignol. Mais disons aussi et surtout (car c'est la chose à retenir pour nous) que, marionnette, être en chair et en os, acteur parlant ou mime, il est transformiste et parodiste : il est, suivant les années ou les mois ou les jours, il est, suivant l'invention capricieuse des auteurs : grand turc, colin-maillard, valet, grand-prêtre, Vizir, roi des Sylphes, aspirant-académicien, consommateur à la guinguette de Vaugirard, Phaéton, Cupidon, comte de Paonfier, Amadis, Apollon, Alcide, Dieu du goût, Atys, Thétys, maître d'hôtel, roi des

(1) BABAULT, *Annales dramatiques*, VII, p. 370.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Fées, censeur des théâtres, Persée, singe, Pyrame, distributeur d'esprit, Gros-Jean, maître d'école, maître maçon, auteur, agioteur, avalé par la baleine, vampire, aux eaux d'Enghien, prolétaire, philosophe, notaire, aux Indes (où il est déguisé en demoiselle de compagnie), fermier général, professeur...

Parodiste, Polichinelle l'est dans beaucoup de pièces auxquelles renvoient ces indications. C'est en effet pour ridiculiser quelque actualité littéraire qu'on le présente sous les traits de grand-prêtre, Vizir, Phaéton, comte de Paonfier, Amadis, Alcide, Apollon, Atys, Thétys, Persée, Pyrame, distributeur d'esprit, Gros-Jean, maître d'école, etc. On reprend pour lui des canevas en cours dans le monde des théâtres. S'il est « avalé par la baleine », dans une folie-parade de Lefebvre en 1823 (deux actes, Gaîté), c'est qu'Arlequin et Pierrot ont déjà connu le même sort... En dehors de la vie des théâtres, il est pareillement réquisitionné pour le quolibet à lancer à l'adresse des puissants et des puissances du jour. C'est ainsi que les ennemis de Mazarin lui font signer leurs mazarinades et qu'un adversaire facétieux du Corps des Quarante représente *Polichinelle demandant une place dans l'Académie* (1).

Faut-il répéter qu'il est un des grands personnages de la littérature et de l'imagerie des petits? Le conte, le théâtre, l'album illustré pour enfants l'ont mis au rang de leurs favoris, et l'on dénombrerait difficilement les œuvres qu'on leur doit, comme : *La Vie de Polichinelle et ses nombreuses aventures*, par Octave Feuillet; *Polichinelle*, par Trim (avec illustrations); le *Recueil des pièces pour marionnettes*, par Duranty; *Grand-Papa Polichinelle*, par Marie Guerrier de Haupt; *Madame Polichinelle*, par M^me^ J.-J. Lambert... Mais ce n'est plus nécessairement ici le Polichinelle transformiste : c'est Polichinelle tout court, non transformé, ou bien c'est son nom qui sert de désignation « symbolique » à des livres. D'une façon générale, dans ce dernier emploi, ce nom a beaucoup servi.

---

(1) Titre d'une satire formée de grossiers calembours : *Recueil de pièces rares et facétieuses anciennes et modernes...*, II, pp. 31-41.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Gilles (ou **Gille**). — On l'a défini : « un Méphistophélès naïf », et l'on a dit aussi, à propos de ses rôles habituels : « il est plus battant que battu, plus trompeur que bafoué (1) ». A l'ordinaire, il incarne la niaiserie poltronne, et il ne se distingue pas toujours nettement de Pierrot. De même que son frère blanc, il a des origines assez obscures. Une étymologie sans autorité, d'après nous, ramène le type et son nom à la vieille et fréquente locution : *faire gille*, qui signifie « faire banqueroute, s'enfuir ». Le mot de *gille* ici employé s'est allongé en des dérivés comme *giller* (se retirer, ou faire gille), *giliere* et *gillere* (faiseur de tours, trompeur) (2). D'où les explications fournies par les dictionnaires : « Le Gilles de la foire est celui qui s'enfuit quand on l'appelle (3). » En sens inverse, on a interprété : le Gilles littéraire, qui est niais et poltron, a provoqué la naissance de l'expression « faire gille » pour « prendre la fuite ». — Mais une autre étymologie a été proposée : le nom ne serait-il pas en rapport avec celui de saint Gilles, lequel avait jadis une plus ou moins singulière réputation? Nous lisons, par exemple, dans le *Moyen de parvenir*, de Béroalde de Verville, au chapitre XXIX : « Scaliger. — Pourquoi est-ce que, quand quelqu'un s'est enfui, on dit : *Il a fait gille?* — Protagoras. — C'est parce que saint Gilles s'enfuit de son pays et se cacha de peur d'être fait roi (4). » — Une troisième provenance a été indiquée : Gilles serait le farceur français Gilles le niais qui a connu ses années de vogue aux environs de 1640-1645. Des allusions diverses y sont faites dans des œuvres du XVII^e^ siècle, ou bien le personnage même y figure. Ainsi le voit-on qui sert pour les mazarinades : *Dialogue burlesque de Gilles le niais et du*

---

(1) Rolland de Villarceaux, *La Comédie-Italienne et Deburau,* pp. 485-486.

(2) Cf. Leroux, *Dictionnaire comique*; Scheler, *Dictionnaire étymologique*; Littré; *H D T*; Larchey, *Dictionnaire des noms*; E. Huguet, *Petit Glossaire des Classiques français du XVII^e^ siècle,* 1907.

(3) Littré, qui donne de *giller* quatre étymologies possibles, dont celle-là.

(4) Édit. du Bibliophile Jacob; V. Fournel, *Virgile travesti,* p. 91; Fritsche, *Molière-Studien,* p. 112; *Intermédiaire des Curieux et des Chercheurs,* XXXV, p. 749.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

capitan Spacamon (1649); *Les entretiens sérieux de Jodelet et de Gilles le niais, retourné de Flandre, sur le temps présent* (1649); *Le Véritable Gilles le niais, en vers burlesques* [1].

Les *Véritables Précieuses* (1660), de Somaize, le connaissent également. Le baron de la Taupinière y déclare : « Je suis la Farce, dit Gilles le niais en mon nom de théâtre. » Un instant auparavant, le poète Picotin avait annoncé qu'il était au service du sieur de la Force, dit Gilles le niais (scène VIII) [2]. De ce même Gilles, le souvenir est évoqué par Voltaire dans les termes suivants : « Pour moi, je suis comme Gilles le niais qui fait ses petits tours à six pouces de terre, pendant que les voltigeurs dansent dans la région moyenne de l'air » (9 août 1775).

Une autre hypothèse — c'est la quatrième — regarde le type de Gilles comme le descendant du *Giglio* de la Comédie Italienne. On rencontre ce nom dans la troupe des *Intronati* en 1531, et il est celui d'un valet amoureux. Le Giglio s'apparente à Pedrolino. Il porte un vêtement de flanelle blanche, un serre-tête et des chaussures de même couleur [3]. Nous inclinons à penser que telle est l'origine du comique français. Toutefois, nous admettrions volontiers une influence secondaire du Gilles le niais. Au surplus, ne pourrait-on pas supposer que la popularité du prénom de Gilles est intervenue également? Ce prénom, en vertu d'une tradition lointaine, portait en soi une acception ridicule. Des chansons plaisantes nous l'indiquent. La Fontaine parle, dans ses *Contes*, d'un « compère Gille » (IV, 31). Il désigne de ce prénom le singe dans les fables : *Le*

---

(1) MOREAU, *Mazarinades*, I, p. 313, n° 1072; I, p. 366, n° 1257; III, p. 242, n° 3935.

(2) CELLER, *Les Types populaires*, pp. 119-120; V. FOURNEL, *Les Contemporains de Molière*, II, p. 445; FRITSCHE, *Molière-Studien*, p. 112. — Cf. ANTOINE FURETIÈRE, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français*, etc., 1690, I, s. v. Enfariner : « S'est dit... des Bouffons et Farceurs qui se barbouilloient le visage avec de la farine pour faire rire le peuple, tels qu'ont été Jodelet et Gilles le niais. »

(3) DUCHARTRE, *La Comédie Italienne*, p. 268; voir aussi M. SAND, *Masques et Bouffons*, I, pp. 276 et suiv.

Digitized by Google Original from PENN STATE

Singe et le Léopard (IX, 3), *L'Éléphant et le Singe de Jupiter* (XII, 21). Ne faudrait-il pas faire observer, en outre, que Jean-Gilles est, de son côté, un prénom populaire? Le problème reste néanmoins complexe. Nous ne voyons pas bien la date de « l'entrée en scène » du type français de Gilles. Un historien du théâtre populaire, que nous avons souvent cité, prétend que « ce fut seulement vers la fin du XVII[e] siècle qu'il fut clairement établi » (1). D'un autre côté, il convient de remarquer que Thomas-Simon Gueullette, le magistrat-littérateur, emploie fréquemment le personnage de Gille (et c'est un niais) dans des parades qu'il a dû composer pendant sa jeunesse (2). Or, cet écrivain amateur, qui est né en 1683 et qui est mort en 1766, n'a point l'air de traiter dans ces parades un type *traditionnel* de la Comédie Italienne. C'est plutôt un grotesque quelconque que nous avons là. Il y aurait lieu de noter aussi que le théâtre de Gherardi, qui appartient à la fin du XVII[e] siècle, ne prête pas d'attention à Gilles.

Mais la biographie de ce personnage manque de clarté pour une autre raison : elle se confond quelque peu avec celle de Pierrot. S'il faut en croire Celler, « il ne fut qu'une concurrence suscitée à Pierrot, dont le succès était brillant et fructueux ». Le même critique dit encore : « Le premier des Gilles, après 1700, fut un nommé Maillot et d'abord il joua les rôles de Pierrot sous le pseudonyme de Gilles; comme il avait du talent et qu'il réussit, son nom de guerre servit à désigner l'emploi. Ainsi fut créé le Gilles qui prit par la suite une place assez importante dans les parades des boulevards et fit oublier presque complètement le Pierrot français (3). » Mais, on l'a vu, nous croyons plutôt que les deux types ont été créés indépendamment l'un de l'autre. D'ailleurs l'emploi de Gilles, aux théâtres de la Foire, fut tenu avant Maillot par Marc (1697), Benville (1697), Billard (1698).

---

(1) CELLER, *Les Types populaires*, p. 119.

(2) TH.-S. GUEULLETTE, *Parades inédites*, avec une préface par CHARLES GUEULLETTE, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1885.

(3) *Les Types populaires*, pp. 119-120.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

C'est alors que vint Maillot : en 1702. Il fut suivi de Roister en 1704 (1). On pourrait, d'un autre côté, remarquer qu'une parodie de Lesage en 1715 (parodie de l'opéra de *Télémaque*, Saint-Germain) utilise deux personnages désignés : *Deux Gilles en Zéphyrs*. L'indication semblerait prouver que le type était bien alors établi. Toutefois, nous ne pensons pas qu'il ait marqué dans la littérature avant le milieu du XVIII[e] siècle (2). Le voici qui est vedette dans *Gilles garçon peintre, amoureux et rival* de 1758 (parodie en forme de parade, par Anseaume, du *Peintre amoureux de son modèle*, paroles de Poinsinet, musique de M. de la Porte, Foire Saint-Germain). Il l'est ailleurs encore, ou bien il est rôle secondaire dans des pièces assez nombreuses de la seconde moitié du XVIII[e] siècle et des premières années du XIX[e]. Celler fait observer que « le Gilles des Parades était assez connu au commencement de ce XIX[e] siècle pour que, dans *Cadet Roussel professeur*, en parlant à un de ses élèves, Cadet Roussel se servît du nom de Gilles pour faire un calembour : *Il y a deux sortes d'arts dans la déclamation, l'art noble et l'art gilles. Toi, tu es l'art gilles* (3) ». Peut-être le Français, né malin... ou plaisantin, n'a-t-il pas attendu l'époque susdite pour commettre le jeu de mots. Le type était assez populaire avant cela pour que son nom eût déjà provoqué des facéties de l'espèce. Peut-être n'est-il pas superflu d'ajouter que dans la comédie de Tournay, Désaugiers et Francis, *Arlequin tyran domestique* (1805), Violette, fille d'Arlequin, joue avec un pantin qui s'appelle Gilles.

De même que des auteurs ont travaillé pour des interprètes

---

(1) POUGIN, *Dictionnaire du Théâtre*, p. 381. — Voir aussi le *Dictionnaire des Théâtres* : « Maillot, cousin de la veuve Maurice, entra dans la troupe à la Foire Saint-Germain en 1702, pour remplir le rôle de *Gille*, que Benville avait joué jusqu'alors. Maillot a été un des meilleurs *Gille* qui ait paru à la Foire » (III, p. 293). — « Marc, *Gille* de la Foire, joua dans la troupe d'Alard au commencement de l'année 1697. Il est le premier qui ait paru en France sous cet habit et ce caractère; il mourut peu de temps après avoir débuté » (pp. 303-304).

(2) Voir les *Anecdotes dramatiques* et DESBOULMIERS, *Histoire du Théâtre-Italien*.

(3) *Les Types populaires*, p. 120.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

qui étaient des Arlequin, des Pierrot, des Cassandre, des Polichinelle réputés, de même il s'en est trouvé pour écrire des rôles de Gilles en vue d'interprètes également cotés dans le genre. L'histoire anecdotique du XVIII[e] siècle nous rapporte au sujet d'une comédie-parade, *Gilles Ravisseur*, jouée en 1781 : « D'Hellé avait fait *Gilles Ravisseur* pour le Théâtre-Italien, et surtout pour l'acteur qui joue avec tant de naturel et de simplicité le rôle de Gilles. Les Comédiens Italiens ne crurent pas l'ensemble de cette pièce susceptible de remplir leur scène, et d'Hellé la donna au sieur Volange, pour qui il avait beaucoup d'amitié. Cet acteur rentra aux Variétés-Amusantes après un an d'absence et y donna *Gilles Ravisseur*, qui eut un très grand succès, et que l'on revoit encore avec plaisir (1). »

De même que des auteurs ont fait et refait Arlequin, Pierrot, Cassandre, Polichinelle (on sait, ou tout au moins l'on a deviné, combien de fois!), de même il s'en est trouvé pour faire et refaire Gilles, pour lui constituer un répertoire à titres variés et bizarres : Gilles garçon peintre, ravisseur, Lovelace, facteur de la petite poste, apothicaire, auteur dramatique, garçon, garçon physicien, Probus (caricature de pédagogue), ermite, aéronaute, ventriloque, aux petites-maisons, premier homme du monde (dans une pièce : *Le premier Homme du Monde ou la Création du Monde*), libraire, banquier de jeu, Robinson, spirite... De ce même Gilles qui a été tous ces hommes, on a fait aussi un *objet*, comme d'Arlequin ou de Pierrot. Et, comme de ces deux personnages, on a fait également un Gilles railleur des modes et des goûts du jour. Une composition, qui « sent bien son vieux temps » et qui s'offre à nous comme très curieusement démonstrative à cet égard, est celle de Dupaty, Chazet et Moreau : *Les Vélocifères*, comédie-parade en un acte, mêlée de vaudevilles, et qui fut jouée au Vaudeville (29 floréal an XII). Elle comprenait ces rôles : Cassandre, entrepreneur

(1) *Gilles Ravisseur, comédie-parade,* par d'Hellé. Paris, Petite Bibliotheque des Théatres, 1784. (Jugements et anecdotes sur *Gilles Ravisseur*, p. III.)

Digitized by Google
Original from PENN STATE

de voitures; Arlequin, mécanicien; Gilles, inventif, conseil de Cassandre; Colombine, fille de Cassandre; Gilles-Sapin; Gilles-Phaéton; Gilles-Cariolle; Gilles-Fourgon; Gilles-Versailles; Gilles-Diablotin.

Nous arrêtons ici notre revue des types italiens, revue effectuée exclusivement au point de vue du transformisme. Les investigations dans leur domaine, ainsi que la chose a été dite, pourraient être poussées plus loin. Il nous serait loisible de montrer, par exemple, un Mezzetin qui prend les dehors d'une série d'autres êtres comme le Grand Sophy de Perse, un capitaine hollandais, un sergent, une sibylle, une dame de qualité; de montrer Colombine qui devient successivement... Mais n'est-ce pas assez d'exemples et de démonstrations pour le théâtre italien? On voudrait cependant faire voir encore dans quel étrange pêle-mêle le transformisme jette ses acteurs. Ces deux indications suffiront : *Les Mal Assortis*, comédie en deux actes de Dufresny (30 mai 1693, Comédiens Italiens). Arlequin, gouverneur d'une île en Espagne; Colombine, duègne, gouvernante de plusieurs filles; Isabelle, Marinette, Pasquariel, Mezzetin, filles, sous le gouvernement de Colombine; Pierrot, eunuque, gardien de ces filles. — *La Naissance d'Amadis*, comédie en un acte de Regnard (10 février 1694, Comédiens Italiens). Carinther, roi des Gaules, [joué par] *Pierrot*; Elisenne, fille de Carinther, *Isabelle*; Perion, chevalier errant, *Arlequin*; Galaor, confident de Perion, *Mezzetin*; Dariolette, suivante d'Elisenne, *Colombine*; Une Ombre, *Pasquariel*.

* * *

Mais le transformisme sortit du domaine spécial de la Comédie Italienne et s'étendit à des types français, tels que Crispin et Jodelet, qui sont entrés dans le répertoire à l'époque classique; tels que Janot, Jocrisse, Madame Angot et Cadet Roussel, qui ont été des illustrations de la littérature dramatique à la fin du XVIII[e] siècle et dans les premières années du XIX[e]. Pour eux, non plus, le chiffre des réutilisations ne

Digitized by Google
Original from PENN STATE

fut guère celui des refontes d'Arlequin et de Pierrot. Cependant, ils trouvèrent nombre de remanieurs ingénieux et appliqués.

Crispin. — Lorsqu'on prononce son nom, il nous apparaît, à travers nos vagues souvenirs de littérature, comme un type de valet, mais de valet... du vieux répertoire, avec un gros sac plein de malices, de ressources, de mauvais tours. C'est l'homme dont la fâcheuse réputation arrache ce cri à Ruy Blas devant Don Salluste qui le menace de le faire connaître à la reine :

> Ciel ! devenir pour elle un objet de dégoût
> Et d'horreur ! Un Crispin ! un fourbe à double face (III, 5).

Le nom de ce fourbe à double face désigne aussi un *rôle* ou un *masque* de théâtre comme Arlequin ou Pierrot. Jadis, ce Crispin eut, grâce à l'acteur Raymond Poisson, une véritable originalité. Il fut un caractère aux lignes bien accusées avant de recevoir l'aspect d'un valet... comme plusieurs autres. On le *distinguait* (et ce signe distinctif a d'ailleurs persisté au théâtre) par un costume comprenant un justaucorps noir à basques courtes et serré d'une ceinture de cuir jaune avec une grande boucle de cuivre; un manteau noir; des bottes ou des guêtres; un chapeau rond; une fraise au cou; l'épée au flanc.

Ses origines sont obscures. L'invention en a été souvent attribuée à Raymond Poisson. D'après Victor Fournel, la vérité serait plutôt qu'antérieurement à cet acteur-auteur, le nom de Crispin ne s'appliquait pas généralement à un rôle d'une nature particulière : « Ce fut Scarron qui, le premier, dans l'*Écolier de Salamanque ou les Généreux Ennemis*, tragi-comédie jouée en 1654, dessina le rôle tel qu'il est devenu classique et resté depuis. » Le Crispin de l'œuvre est Espagnol comme tous les autres personnages; c'est un valet à la fois goguenard, poltron et fripon; il a déjà sa physionomie symbolique, car il parle de la *race des Crispins* et il porte des bottes, — une partie essentielle du costume qui devait le fixer dans une attitude caracté-

Digitized by Google
Original from PENN STATE

ristique devant la postérité. La pièce fut représentée au Marais, alors que Poisson appartenait à l'Hôtel de Bourgogne. Il est à supposer que, pour tenir tête à la scène rivale, il eut l'idée de créer lui-même un Crispin « plus complet et plus comique » que celui du théâtre où avait paru l'*Écolier de Salamanque*. Dans cette hypothèse, Scarron conserverait son titre de premier inventeur, mais Poisson porterait celui de réalisateur ou d'animateur définitif, et ce titre lui reviendrait pour avoir eu le mérite, en tant qu'acteur, de conférer au rôle un genre « propre et durable » ; en tant qu'auteur, de lui prêter un ensemble de traits communs dans plusieurs de ses pièces : *Le Zigzag* (1662?), *Le Fou raisonnable* (1664), *Les Femmes coquettes* (1670)... (1).

Ainsi raisonne le critique que nous avons cité; mais entre les deux œuvres, l'*Écolier de Salamanque* de 1654 et le *Zigzag* de 1662 (?), il en est une troisième qu'il aurait pu mentionner : c'est la comédie d'Edme Boursault, *Le Médecin volant* de 1661, comédie qu'il a cependant publiée et dans laquelle Crispin paraît à la fois comme valet de Cléon, le médecin volant, et sous le déguisement du médecin lui-même ou de son maître.

Le personnage qui fut ainsi lancé par Poisson nous intéresse avant tout par les avatars qu'il eut au cours des âges : il fut médecin, riche *vilain*, hôtelier, vicomte de Beauregard, chevalier, musicien, gentilhomme, précepteur, bel esprit, Jupiter, directeur de l'Opéra-Comique, négociateur, procureur, femme malade, duègne, agioteur, femme et soldat, suivante, financier, momie, comte, Diogène, censeur, commissaire, gouvernante..., et il fut cela, sans préjudice d'autres situations comme celles de Crispin amoureux, Crispin faux malade, Crispin jaloux, Crispin tout seul. Dans plusieurs de ces avatars, Poisson dut avoir son influence. D'abord, il a fait ses comédies. Ensuite, il a coopéré, par une action évidemment efficace, au succès d'une bonne partie des « crispinades » jouées au XVII[e] siècle et signées de Hauteroche, Montfleury et La Thuillerie. Il était si bien

(1) *Les Contemporains de Molière*, I, pp. 405-406.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

identifié avec le rôle que le souvenir de cette identification se conservait encore au début du XIX[e] siècle. Merle et Ourry ont imaginé alors, sous le titre de *Crispin financier* (23 décembre 1812), une comédie qui était censée se passer vers 1746 dans le salon de M. de la Popelinière, fermier général et où, d'après leurs indications, on voyait arriver en scène « Poisson, en habit de Crispin, puis en costume de financier ». Cet acteur était mort depuis 1690. Il a laissé un fils, nommé Paul (1658-1735), qui s'est également illustré dans le rôle. Après le fils, il y eut le petit-fils, François (1696-1753), qui tint aussi le même personnage. Nos trois spécialistes qui, comme on l'a fait remarquer, établirent une sorte de règne des Crispins pendant un siècle à la scène, ont suggéré à Samson, sociétaire de la Comédie-Française, l'idée d'une pièce qui fut représentée sur ce théâtre : *La Famille Poisson ou les Trois Crispins* (un acte en vers, 15 décembre 1845).

Jodelet. — Il est plus ou moins apparenté à Crispin. Valet comme lui, il a, comme lui, des vices, et des vices qu'il ne rougit pas d'étaler, mais il n'a pas de ruse, ou plutôt c'est un niais en apparence. Chez Scarron, qui l'a beaucoup employé, il apparaît en « valet couard et fanfaron, goulu, ergoteur, fainéant, hâbleur, goguenard, égrillard, lubrique même, poussant avec son maître la familiarité jusqu'à l'impertinence, se mêlant de ses affaires, le conseillant, le rabrouant, le raillant, étalant sa propre et intarissable bassesse en bouffonneries sur ses vices (1). Son nom a pris un sens commun. Le *Dictionnaire de Trévoux* le définit : « badin, folâtre qui fait rire par ses sottises ». On dit encore : « un ton de Jodelet; le Jodelet de la compagnie ».

Le Jodelet authentique et réel était un acteur appelé Julien Bedeau. Cet acteur s'est appelé Jodelet. Il a, sous ce nom d'emprunt, sous cette désignation de tréteaux, créé un type de valet bouffon, poltron, comique à froid, un type qui lui a

(1) FOURNEL, *Le Théâtre au XVII[e] siècle*, p. 40.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

survécu. Nous avons donc affaire, dans l'occurrence, à l'identification souvent constatée précédemment entre l'artiste et le rôle qu'il a imaginé ou bien qu'il a interprété de façon individuelle. Le qualificatif de Jodelet est devenu synonyme en littérature d'un certain genre de comique et l'on pourrait ajouter que le nom de Julien Bedeau a cessé d'exister. Pour l'acteur susdit, pour Jodelet, des auteurs ont écrit des rôles où il était le type que nous indiquons. Il était Jodelet; il était désigné Jodelet. Ne manquons pas de faire observer que, contrairement aux affirmations d'historiens mal renseignés, l'auteur Paul Scarron n'a pas eu ici le mérite de l'invention. Le nom et le type de Jodelet sont antérieurs de plusieurs années à sa comédie : *Jodelet ou le Maître Valet* (1645). La vérité est que, dans cette œuvre, le plaisant poète exploitait l'invention de Julien Bedeau. Il travaillait sur le patron créé par Jodelet; d'autres écrivains de théâtre ont fait de même, comme nous allons le montrer. Mais il importe de retourner un instant dans le passé et de rappeler que Julien Bedeau débuta au Marais en 1610. Ensuite, il passa dans la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, mais ce fut pour revenir plus tard à ses premiers tréteaux : la rentrée dans la maison d'antan eut lieu à une date restée inconnue; on suppose qu'elle a précédé l'année 1642.

La *Comédie des Chansons* de 1640 — qu'on croit avoir été faite par Timothée de Chillac ou Beys — présente un Jodelet qui est valet d'Alidor. Le *Menteur* de Pierre Corneille se joue en 1642 au Marais avec le concours de l'acteur dénommé Jodelet. Nous apprenons par le texte de la pièce même que cet auteur y tient le rôle du valet Cliton (I, 3). Le même acteur Jodelet participe à la représentation de la *Suite du Menteur* (1643) du même auteur Pierre Corneille. Il y est encore Cliton et il dit de sa propre personne, en parlant de la pièce précédente, le *Menteur*, et en s'adressant à Dorante (le menteur) :

> Le héros de la farce, un certain Jodelet,
> Fait marcher après vous votre digne valet;
> Il a jusqu'à mon nez et jusqu'à ma parole,
> Et nous avons tous deux appris à même école;
> C'est l'original même, il vaut ce que je vaux...

Digitized by Google Original from PENN STATE

Nasillard, il l'était extraordinairement, et il devait tirer de ce défaut un succès de très gros rire. Mais il amusait beaucoup aussi par une autre particularité : son visage enfariné, auquel plusieurs textes font allusion et notamment son épitaphe ainsi libellée chez Loret (*Gazette*, du 3 avril 1660) :

Ici gît qui de Jodelet
Joua cinquante ans le rôlet
Et qui fut de même farine
Que Gros-Guillaume et Jean Farine.
Hormis qu'il parlait mieux du nez
Que les dits deux enfarinez...

A part les cinquante ans qu'il faut réduire à quarante, le portrait est exact.

En attendant qu'il ait achevé ses quarante ans de théâtre, nous aurons encore toute une série de Jodelets. Nous aurons le *Jodelet* déjà cité de Scarron (1645), un Jodelet qui se fait maître et valet pour les besoins de l'intrigue ; — le *Jodelet astrologue* (1646) d'Antoine le Métel, sieur d'Ouville (une imitation d'*El Astrólogo fingido* de Calderon ; dans cette pièce, Jodelet se fait astrologue, ou plutôt enchanteur, *négromant*, pour les mêmes besoins) (1) ; — *Les trois Dorothées ou Jodelet soufflété* (comédie de 1646, que Scarron imprime en 1651 sous le titre plus significatif : *Jodelet duelliste ou les trois Dorothées*) ; — *Le Déniaisé*, de Gilles de la Tessonnerie (comédie en cinq actes et en vers, 1647)... Le type est bien lancé à cette époque, vers le milieu du siècle, et c'est ce que prouverait aussi l'utilisation qu'en fait à trois reprises Thomas Corneille. Il « exploite à son profit, dit M. Gustave Reynier, la vogue de cet étonnant bouffon. Mille détails de *Don Bertrand de Cigarral* (1650) et du *Geôlier de soi-même* (1655) montrent bien que les deux pièces ont été faites pour lui. Il n'y a dans l'une et dans l'autre qu'un seul rôle qui soit le sien (2) ». Entendez que l'acteur Jodelet, qui n'est

(1) Ernst Friedrich, *Die Magie im französischen Theater des XVI und XVII Jahrhunderts*. (Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie, XLI, 1908, pp. 134-136.)

(2) *Thomas Corneille, sa vie et son temps*. Paris, Hachette, 1892, in-8°, p. 203.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

pas un personnage de *Don Bertrand de Cigarral*, joue le personnage de Don Bertrand de Cigarral. D'où cette allusion :

> Quant à la parole, il a grand agrément
> Et débite son fait fort nazillardement (I, 2).

Dans la seconde pièce, le *Geôlier de soi-même* (représentée ensuite sous le titre de *Jodelet Prince*), Thomas Corneille, « à dessein sans doute, ne nous a point dit qui est Jodelet; tout le monde alors le connaissait » (1). C'est ici un bouffon, un extravagant, un vantard, mais, en somme, un poltron. Entre ces deux pièces de *Don Bertrand* et du *Geôlier*, le même auteur avait composé l'*Amour à la mode* (comédie en cinq actes, 1651), où le rôle de Cliton était tenu par Jodelet. D'où cette allusion encore une fois (Lisette parle à Cliton) :

> Tu m'abandonnerais, toi que met hors de mise
> Ton poil déjà grison, et ta nazillardise? (IV, 7).

Entre les deux mêmes pièces de Thomas Corneille, deux autres ont vu le jour qui sont également à citer. La première : *Don Japhet d'Arménie* (comédie en cinq actes, en vers, 1653), de Scarron, qui paraît se souvenir de *Don Bertrand de Cigarral*. La seconde : *La Comédie sans comédie* (cinq actes, en vers, 1654) de Quinault, avec un Jodelet qu'on dit être le valet du comédien-acteur Hauteroche et qui fait son personnage habituel dans un monde de théâtre singulièrement constitué; en effet, c'est un « ambigu dramatique, où l'on voit défiler tour à tour une pastorale, une comédie, une tragédie et même une tragi-comédie, mêlée de chants et de machines, qui est un véritable essai d'opéra ». L'auteur a manifestement eu pour dessein de grouper les acteurs de la troupe du Marais et de leur permettre de faire montre de leurs aptitudes particulières (2). Le même

---

(1) REYNIER, *Thomas Corneille, sa vie et son temps*, qui ajoute : « Aussi populaire à Paris qu'en Italie Arlequin ou Cassandre, c'était plus qu'un personnage ordinaire; c'était un type. »

(2) V. FOURNEL, *Les Contemporains de Molière*, III, p. 71. — Il n'est question de Jodelet que dans le premier acte.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Jodelet, qui est vraiment classique alors, reparaît ensuite dans le *Campagnard* (comédie en cinq actes, en vers, 1657) de Gillet de la Tessonnerie. Son intervention en cette dernière œuvre pourrait cependant se qualifier d'insignifiante. Elle doit avoir eu plus d'importance dans une pièce jouée à l'impromptu par deux acteurs français et quatre italiens, à Vincennes, devant le jeune roi Louis XIV et toute la cour, pièce dont la *Muse historique* de Loret rend compte, à la date du 31 mai 1659 :

. . . . . .
D'ailleurs quelques comédiens,
Deux Français, quatre Italiens,
Sur un sujet qu'ils concertèrent,
Tous six ensemble se mêlèrent,
Pour faire Mirabilia,
Savoir l'époux d'Aurélia...
Scaramouche à la riche taille ;
Le signor Trivelin canaille,
Jodelet plaisant raffiné,
Item aussi le Gros-René,
. . . . . .
La perle des enfarinés,
Jodelet y parla du nez
Et fit grandement rire, parce
Qu'il est excellent pour la farce.

Excellent pour la farce : Molière pense de même. Aussi, comme il venait de se fixer à Paris, il s'attache à Pâques l'acteur à la mode et son frère Lespy. Sur la scène du Petit-Bourbon, des pièces du répertoire de Jodelet sont exécutées : *Jodelet ou le Maître Valet* (30 avril), *Jodelet Prince* (25 juillet), *Don Bertrand* (21 novembre). Mais, trois jours avant cette dernière date, l'acteur à la mode a joué dans une œuvre signée du nom du futur prince de la comédie : *Les Précieuses ridicules* (18 novembre). C'est aussi, comme on le sait, l'histoire de Jodelet maître et valet. Tandis qu'il est maître, tandis qu'il se donne pour vicomte ou seigneur du bel air dans le salon de Madelon et Cathos, le faux marquis de Mascarille croit devoir expliquer à nos « pecques provinciales » pourquoi son compagnon a la face toute blanche : « Ne vous étonnez pas de voir le

Digitized by Google
Original from PENN STATE

vicomte de la sorte; il ne fait que sortir d'une maladie qui lui a rendu le visage pâle comme vous le voyez ». Certains critiques ont prêté à l'allusion du faux marquis un sens qui, d'après nous, ne se trouvait point dans l'esprit de l'auteur : à notre avis, Jodelet jouait tout simplement en acteur enfariné. Tel se montrait-il donc, même lorsqu'il tenait l'emploi de vicomte, mais en service commandé... Redevenu, à la fin de la pièce, Jodelet et valet comme devant, il n'était pas moins blanc et ne faisait pas moins rire son public.

L'acteur Jodelet ne devait guère survivre au succès des *Précieuses ridicules*. Il est mort le 26 mars 1660 (1). Le type qu'il avait créé n'a guère eu de reviviscence littéraire. Le nom s'est, plus ou moins bien, maintenu dans le sens de farceur ou de bouffon, mais le rôle n'a presque pas été exploité. Tout à la fin du XVIII[e] siècle, A.-J. Dumaniant, vaudevilliste à la grosse, le reprend en vue ou en considération des comiques qui se sentiraient aptes à le jouer. Il écrit dans l'avant-propos de sa comédie intitulée *Jodelet* (un acte, en prose) et donnée aux Variétés le 27 octobre 1798 : « J'ai imité cette petite pièce d'une comédie espagnole de Francisco de Roxas dont Scarron a déjà tiré son *Jodelet, Maître et Valet*. Si l'ouvrage de Scarron se jouait encore, je n'aurais pas fait celui-ci. Mon intention a été de rendre à ceux qui jouent l'emploi des comiques un rôle plaisant et agréable. Je me suis amusé en écrivant cette bagatelle. Le public rit chaque fois qu'on le représente, et mon but est rempli »... Le public riait sans doute spécialement parce que la bagatelle était jouée par le fameux Brunet.

Quoi qu'il en soit, le rôle de Jodelet, qui devait être supérieurement tenu par Julien Bedeau, présente, parmi nos créations populaires, cette particularité de n'avoir, pour ainsi dire,

---

(1) Sur la *Feinte Mort de Jodelet*, comédie en un acte et en vers, de l'auteur Guillaume Marcoureau, sieur de Brécourt, voir DE LA VALLIÈRE, *Bibliothèque du Théâtre français*, III, pp. 57-58; V. FOURNEL, *Les Contemporains de Molière*, I, p. 480; P. LACROIX, *Iconographie Moliéresque*, n° 382. — Sur l'emploi du nom de Jodelet dans les *Mazarinades*, voir chap. II, 8e partie, VI.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

pas existé en dehors de son créateur. Les autres types s'incarnent évidemment dans l'inventeur ou dans un interprète de marque pendant un certain temps, mais des successeurs arrivent qui leur confèrent des survies. Jodelet a été essentiellement la chose de Julien Bedeau.

Janot. — On devrait presque s'excuser de parler, devant un public sérieux, de Janot, ce simplot, ce niais, ce diseur de « janotismes », s'il n'avait été une gloire dramatique du XVIII[e] siècle, s'il n'avait fait courir le Tout-Paris d'alors, en même temps qu'il divertissait le populaire.

Il eut donc pour inventeur Dorvigny, un acteur-auteur. Mieux vaudrait dire peut-être que ce fécond vaudevilliste, aujourd'hui de si faible réputation, lança ce type de benêt qui se trouvait dans l'air, qu'il en fut l'animateur ou le réalisateur par sa comédie : *Les Battus paient l'amende* (11 juin 1779, Variétés Amusantes) (1).

Dorvigny est le nom de lettres de Louis-François Archambaut ou Archambault (né en 1742, mort en 1812). On conte qu'il était fils naturel de Louis XV et l'histoire affirme que sa vie manqua singulièrement de dignité : c'était un bohème et un buveur. Sa parade des *Battus* lui valut des recettes et des lauriers à rendre jaloux les princes incontestés du théâtre. Le triomphe n'alla cependant pas sans quelque amertume pour lui. On lui reprocha d'avoir fabriqué sa pièce avec des scènes dérobées à un certain Musson. Mais Musson avait-il vraiment imaginé le personnage de Janot? Nous l'ignorons. En tout cas, nous savons que le nom même de Janot ou Jeannot avait fâcheuse réputation longtemps avant 1779 et que pareille défaveur s'était aussi portée sur le primitif Jean, l'un des prénoms que la chrétienté a pourtant le plus estimés et qui ont le plus souffert de la malignité populaire.

---

(1) Sur ses deux types Janot et Jocrisse, voir HENRI ALLORGE, *Charlot, Janot et Jocrisse*. (LA GRANDE REVUE, 1921, pp. 611-633.)

Digitized by Google

Original from PENN STATE

A propos de cette réputation, il n'y a peut-être pas lieu de rappeler le fameux Janotus de Bragmardo de Rabelais et sa grotesque harangue des cloches, mais il faut, pensons-nous, remémorer l'emploi du nom de Janot dans des œuvres anciennes comme la *Farce du Badin qui se loue* (milieu du XVI[e] siècle) :

LE BADIN : Les aucuns m'appellent Bonhomme,
Les autres m'appellent Janot.
LE MARY : Janot est le vrai nom d'un sot (1).

Est-ce la tradition que suit Dufresny lorsque, dans l'*Opéra de Campagne* (comédie en trois actes, 7 juin 1692), il applique ce même nom (orthographié : Jeannot) à un bailli qui est un mari benêt? La suit-il également lorsque, avec son collaborateur Brugière de Barante, il fait chanter ces deux vers à Pasquin dans *Pasquin et Marforio* (1697) :

On dit que Jeannot chez luy
Nourrit les enfants d'autruy (I, 7)?

Peut-être. La même hypothèse est plausible pour Jeannot, valet de la comtesse (un garçon naïf) dans les *Eaux de Merlin* de Lesage (1715) (2); — pour M. Jeannot Georgin, signataire des *Lettres de Montmartre* (1750) (3); — pour l'ingénu désigné aussi Jeannot dans les *Ensorcelés ou Jeannot et Jeannette* de Favart, M[me] Favart, Guérin et Harny (1[er] septemdre 1757, un acte en prose, mêlé de vaudevilles, qui constitue une parodie des *Surprises de l'Amour*, ballet en trois actes de Bernard et Rameau, 31 mai 1757) (4); — pour le conte de Voltaire intitulé *Le Père Nicodème et Jeannot*, où le père Nicodème engage

---

(1) *Ancien Théâtre français*, I, p. 182; FRITSCHE, *Molière-Studien*, p. 128; NYROP, *Grammaire*, IV, pp. 371-372.

(2) J'ignore ce que le Catalogue SOLEINNE, n° 3076, désigne par cette indication : « *Janot battu et marié*, com. pr. (sc. I, *Agathe*), 1743 (aut.) ».

(3) *Lettres de Montmartre*, par M. JEANNOT GEORGIN (Antoine-Urbain Coustelier). Londres, 1750. (CH. NISARD, *Étude sur le Langage populaire ou patois de Paris et de sa banlieue*. Paris, A. Franck, 1872, in-8°, pp. 381-386.)

(4) DESBOULMIERS, *Histoire du Théâtre italien*, VI, p. 320.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Jeannot à rester sot (1). Nous n'avons pourtant pas là le type scénique que va nous offrir Dorvigny, et nous ne l'avons pas davantage dans une pièce parue à l'époque de la faveur de ce type : *La Bourse de Louis ou Bon chien chasse de race,* drame en un acte et en prose de Garnier (1784) (2). Le Janot de cette œuvre est pourtant un garçon naïf. Il a pour père Rustaud, le jardinier du marquis.

On le voit : bien avant 1779, Janot est un nom qui signifie bêtise. Mais Janot est aussi « le vrai nom » d'un mari trompé, et c'est une acception que l'ancienne littérature nous enseigne également. Dans *Roger de Sicile surnommé le Roi sans Chagrin*, pièce en trois actes de Lesage et Dorneval (1731, Foire Saint-Laurent), on dit :

Mais quand l'Époux n'aurait été
Fait Jeannot [trompé] que de volonté (3).

Un « époux » célèbre du même siècle littéraire chante ce vaudeville final d'une pièce dont il est le héros (c'est Figaro dans le *Mariage*) :

Jean Jeannot, jaloux risible,
Veut unir femme et repos;
Il achète un chien terrible
Et le lâche en son enclos.
La nuit, quel vacarme horrible!
Le chien court, tout est mordu,
Hors l'amant qui l'a vendu.

Mais l'acception n'offre pas d'intérêt pour nous. Seule

---

(1) Le sujet a été repris par Florian dans *Jeannot et Colin* (Comédie-Italienne, 14 novembre 1780), comédie en trois actes et en prose, écrite lors de la vogue du type de Janot de Dorvigny, mais ce sujet ne ressemble pas à celui des *Battus paient l'amende.* — Voir aussi ÉTIENNE, *Jeannot et Colin,* opéra-comique, musique de Lebrun, 1814. — Il y a aussi *Jeannot et Colin,* com. pr., par D'ELBÉE (aut.) [s. d.] : SOLEINNE, n° 3071 [?].

(2) Imprimé dans ses *Nouveaux Proverbes dramatiques,* 1784 (Paris, Cailleau) et dans le tome XIII du *Recueil général des Proverbes,* 1785, in-12, pp. 115-139, Londres et Paris, Marchands de Nouveautés.

(3) *Théâtre de la Foire,* IX, p. 73.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

mérite d'être retenue celle que Dorvigny applique à son héros et qui vient d'un lointain passé.

Nous ne croyons pourtant pas que l'on puisse, avec Maurice Sand, rattacher le nom à celui du *zanni* italien : « Le personnage de Jeannot, dit-il, type de paysan, valet naïf, dénaturant le sens de ce qu'il veut dire par la transposition des mots, qui semble avoir été créé en 1779 sur les théâtres forains par l'acteur Volange, n'en est pas moins un type fort ancien. De *Zanni* les auteurs florentins du XVI^e^ siècle ont fait Gianni, Giannino et Giannico, valets de comédie dans la *Pinzocheria* du Lasca, et dans *Il Servigiale* de Cecchi en 1561. De là *Jeannin*, *Janni* (plaisant), *Jennicot*. *Janicot*, *Janot*, badins des farces françaises qui récréaient, au XVI^e^ siècle, le public, en même temps que *Jean-de-l'Épine* ou du *Pont-Allais*, surnommé *Songe-Creux*, *Jean-de-Lagny*, *Tabary* et *Jehan-des-Vignes* (1) ». Le problème étymologique doit être moins compliqué. *Jeannot* ou *Janot* dérive de Jean, tout aussi bien que *Jeannin*, *Jennicot*, *Janicot*. Ce nom de Janot a pris de bonne heure, en France, un sens dépréciatif, peut-être sous l'influence des nombreux emplois péjoratifs, de Jean et de ses composés et dérivés facétieux. Il était donc très vulgaire ou très populaire lorsque vint Dorvigny et lorsque cet auteur s'avisa de tirer d'un nom et d'un personnage imprécis une personnalité vivante, un type qui, du coup, trouva place dans la galerie des figures les plus nettes de la littérature de gros comique d'autrefois. Pour celle-ci, l'apparition de Janot à la scène fut un extraordinaire succès. Le héros de l'œuvre triomphatrice du 11 juin 1779 : *Les Battus paient l'amende, proverbe-comédie-parade ou ce que l'on voudra* (ou..., exactement, un acte en prose) était représenté sous les traits d'un « jeunet » long, maigre, en veste mesquine, un

(1) *Masques et Bouffons*, II, pp. 148-149. — Il dit encore : « Jeannot (Giannino) reparaît dans les canevas et pièces de la Comédie-Italienne à la fin du XVII^e^ siècle et dans le théâtre de Gherardi, où il joue, entre autres, un personnage de vieillard (1694). Le triomphe de ce type fut au XVIII^e^ siècle ». Ce rapport n'est aucunement prouvé et ne nous semble pas admissible.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

bonnet sur la tête et une lanterne à la main. Voici l'aventure qui lui arrivait :

Garçon de boutique du fripier Ragot, il aime Suzon, fille de Simon. Un soir, tandis qu'il se trouve dans la rue et qu'il tend son bonnet pour recevoir la clef de la chambre de son élue, le père de celle-ci prend sa place et déverse sur le naïf roucouleur le contenu de son pot... *C'en est!* Le pauvre amoureux, si bizarrement éconduit, s'en va faire une plainte auprès du clerc du commissaire. Pendant ce temps, Ragot attend le gigot et le vin que Janot est chargé d'acheter. Ce dernier croit que Suzon est coupable du méfait dont il a été victime et, pour se venger d'elle, il lance des pierres dans les vitres de Simon, lequel se venge de lui en le rossant. Le guet passe et inflige une amende à l'amant qui vient d'être « battu » et qui, déjà, a dû payer une « amende » pour déposer sa plainte chez le clerc du commissaire. De là, le titre : *Les Battus paient l'amende.*

Le comique de la pièce prenait évidemment sa source dans les jeux, un peu lourdement plaisants, de l'amour et du hasard ou du guignon. Mais il la puisait également dans les inversions grotesques que commettait l'infortuné garçon de boutique et qu'on a qualifiées de *janotismes*. Lui, dont nous connaissons déjà le mot fameux sur le couteau promis à Suzon (scène V des *Battus*), disait à la même au sujet du même couteau, et en l'entretenant d'une promenade à Saint-Cloud qu'il lui avait aussi promise :

« En parlant de couteau, c'est feu mon père qui en avait un beau devant Dieu soit son âme, pendu à sa ceinture, dans une gaine, avec quoi il faisait la cuisine... — SUZON : A quelle heure vous viendrez me prendre, pour que je me tienne prête? — JANOT : A huit heures! Mais dites donc, faut pas aller avec ce guernadier de l'autre jour. C'est de la mauvaise compagnie, ça, et vous savez ben le proverbe : Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu fréquentes. Vaut ben mieux n'être que moi et vous, voilà tout, et pis vot' petite sœur, et mon p'tit frère et ma cousine; ça fera cinq, nous jouerons aux quatre coins. Pas vrai, mam'zelle Suzon? — SUZON : Tout ce qui vous fera plaisir, monsieur Janot, mais faudra revenir de bonne heure, nous goûterons en chemin. — JANOT : Oui, je passerons par Sèves, j'y mangerons des petits gâteaux de Nanterre, comme j'en avons mangé l'aute jour, tout le long de la rivière, avec du beurre dessus. — SUZON : Et vous souvenez-vous des cerises que j'avons mangées aussi? — JANOT : Pardine! je le crois ben, de c'te petite marchande qui était si jolie à trois sous la livre... ». — Veut-on peut-être encore d'autres janotismes? L'ami de Suzon nous en fournira sans désemparer : « J'ai été battre ste vieille courtepointe que vous savez ben, avec la voisine qui était toute pleine de poussière. » — « J'ai fait mettre des bouts à mes souyers, de quatre sous, par le savetier du coin, qui étaient tout percés à jour. » — « Je suis t'a guetter la soupe qui est sur le fourneau, qui va s'enfuir, qui bout... J'ai pris un bon pot-au-feu, pour demander diner avec vot' compère, qui est tout de la tranche, qui doit venir avec sa femme, pesant cinq livres, sans os du tout... »

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Le genre a fait florès autour de Dorvigny et après lui. On s'est amusé à fabriquer des janotismes et un plaisantin anonyme en a composé tout un recueil dans les vers suivants qui ont eu leur heure de célébrité :

Je suis Janot : mes actions comiques
Ont fait de moi rire depuis longtemps,
Et de mon pèr' je suis le fils unique
Quoiqu' cependant nous étions douze enfants.
Un jour, la nuit, j'entendis l'ver mon père :
Il vint à moi et m' dit comm' ça : « Janot,
Va-t'en chercher du beurre, pour ta mère
Qu'est bien malad', dedans un petit pot ».
J'entre en passant chez mon oncle Licorne
J' lui dis comm' ça : « Tonton, dépêchez-vous
D' mettr' votr' chapeau sur votr' tête, à trois cornes,
Et, après ça, d' faire un saut d' plus chez nous ».
Il trouva mal cette pauvre Jeannette ;
C'était mon pèr' qui l'avait trop bourrée
Avec un gros com' moi morceau d' galette,
Qui v'nait d' mon frèr, qui l'avait trop beurrée.
Mais tout le mond' chez nous était en proie
A la douleur de ce funeste jour ;
Moi qu' avais faim, j' m'en fus chercher notre oie
Chez l' pâtissier qu' j'avais fait cuire au four.
Mais, en rentrant, ma mère était r'venue
Et tout le mond' commençait à s'asseoir.
Nous mangeâm' l'oie, avec de la morue,
En compagnie, qu' était bouilli' du soir.
Mais v'la-t-y pas qu' pour montrer mon adresse
Je renversai les assiett' et les plats ;
Je fis un' tache à ma veste, de graisse,
Sur ma culotte et mes jambes, de drap,
Et sur les bas que mon grand-pèr', de laine,
M'avait donnés avant d' mourir, violets ;
L' pauvre cher homme est mort d'une migraine
En t'nant un' cuiss', dans sa bouch', de poulet.

Mais, en réalité, est-ce là une invention de Dorvigny? Non certes. Le *janotisme* a toujours existé. La plus vieille France l'a connu. L'auteur du *proverbe-comédie-parade* n'a fait que réaliser en un emploi systématique un genre de plaisanterie que mille

Digitized by Google
Original from PENN STATE

et mille autres avaient déjà pratiqué dans la conversation. Mais cela suffit pour qu'il porte, devant la postérité, le titre d'inventeur. Dans le domaine des activités de l'esprit, une innovation, une *invention* date du jour où quelqu'un *organise* ce qui n'existe qu'à l'état latent, inconsistant, lui imprime son estampille personnelle et lui assure la vogue. En la circonstance, la vogue fut considérable. Les *Battus* obtinrent même l'un des succès les plus prolongés et les plus lucratifs du XVIII[e] siècle. Écoutez Grimm sur ce sujet :

« Un nouveau spectacle établi l'année dernière à la foire Saint-Laurent vient d'attirer depuis plus de deux mois et la ville et la cour, grâce au prodigieux succès d'une espèce de proverbe dramatique, dont nous sommes assez embarrassés de dire le sujet. Comment se dispenser pourtant de parler d'un ouvrage qui fait les délices de tout Paris, pour lequel on abandonne les chefs-d'œuvre de Molière et de Racine, et qui, à la cent douzième représentation, est encore plus suivi qu'il ne l'était à la première? L'objet d'un si bel enthousiasme, l'idole d'une admiration si rare et si soutenue, l'homme, enfin, qu'on peut appeler, dans ce moment, l'homme de la nation, est un certain M. Jeannot (1) qui joue, il faut l'avouer, avec la plus grande vérité, le rôle d'un niais, que l'on arrose d'une fenêtre comme don Japhet d'Arménie; qui, par le conseil de ses amis, va faire sa plainte au clerc d'un commissaire dont il est la dupe, et qui, après avoir été bien battu pour s'être avisé de vouloir se venger lui-même, est surpris dans la rue par le guet, et se trouve enfin dépouillé du peu qu'il possède, ce qui prouve sans doute très clairement que ce sont *les battus qui payent l'amende.* Ce proverbe, qui sert de morale à la pièce, en est aussi le titre. L'auteur, à qui nous sommes redevables d'une si noble production, est M. Dorvigny... » En janvier 1780, Grimm reparle de la si noble production : « Jeannot ou M. de Volange, cet acteur si célèbre aux boulevards, cet homme unique qui avait fait tout l'été dernier l'admiration et les délices de la ville et de la cour, dont on avait gravé le portrait de vingt manières différentes, qu'on trouvait en porcelaine de Sèvres sur les cheminées de toutes nos jolies femmes, qu'on allait voir modelé en cire dans le cabinet du sieur Curtius, entre M. de Voltaire et M. le comte d'Estaing, cet homme, enfin, si rare et si fêté, a cru devoir déployer ses grands talents sur un théâtre plus digne de sa gloire que les tréteaux des *Variétés Amusantes.* Il a débuté, le 22 février 1780, jour à jamais mémorable, sur le théâtre de la Comédie-Italienne, par les rôles des *Trois Jumeaux* de Colalto. » (Les trois bossus de Tabarin.) « Quoiqu'il y eût ce jour-là plusieurs autres spectacles intéressants, et notamment celui de la première représentation d'*Atys,* on ne se souvient pas d'avoir jamais vu à aucun de nos théâtres, dans les occasions les plus remarquables, pas même au triomphe de M. de Voltaire, une pareille affluence de spectateurs. Il n'y avait pas moins de monde dans les coulisses et dans les corridors

(1) L'orthographe *Jeannot,* pour désigner le type, est assez fréquente au XVIII[e] siècle. — Sur Volange, l'interprète identifié avec le type, voir p. 97.

Digitized by Google Original from PENN STATE

qu'au parterre et dans les loges, et l'on fut obligé de renvoyer à la porte encore plus de curieux que l'on n'en put faire entrer... » Mais ce fut une désillusion pour le public, qui, ici, refusa de faire fête à l'illustre M. de Volange (1). Néanmoins, les *Battus* avaient marqué pour ce dernier des heures d'incomparable gloire. Bachaumont le déclare aussi dans ses *Mémoires secrets* à la date du 30 décembre 1779 : « Le sieur Volange, plus connu sous le nom de *Jeannot,* continue à faire les beaux jours du théâtre de L'Écluse [ou Lécluze]. Les directeurs sont convenus qu'il leur avait valu de quoi payer leurs dettes, montant à 200.000 livres, et, en outre, un bénéfice de plus de 300.000 livres. Il amuse le public non seulement en scène, mais encore dans les sociétés...; il n'est pas de bonne fête où l'on ne l'appelle et dont il ne fasse les délices. Dernièrement, il a eu un petit rhume : sa porte, le lendemain, est devenue inaccessible pour les carrosses; les femmes de qualité envoyaient savoir de ses nouvelles, et les plus grands seigneurs venaient en chercher eux-mêmes; on ne sait jusqu'à quand durera ce délire; il doit être long, en ce que c'est véritablement un grand acteur, qui, par son naturel exquis, donne du relief aux plus grosses balourdises dans ces farces foraines; indépendamment des *Battus paient l'amende,* qu'on joue très fréquemment et qui sont peut-être à la deux centième représentation, il y en a plusieurs autres où il excelle davantage; entre autres encore, il remplit huit rôles différents. On a modelé Jeannot en porcelaine de Saxe, et son buste de cette matière est en ce moment l'étrenne à la mode : la Reine en a pris plusieurs pour distribuer à ses favoris et favorites. »

Quelques jours plus tôt, c'est-à-dire sous la date du 18 décembre, la *Correspondance secrète* de Métra disait du même sieur Volange : « Les dissertateurs dramatiques ne dédaignent pas d'analyser parfois au caveau toute l'étendue de ses talents, et les spectacles forains le travestissent sous toutes les formes. C'est la *Jeannomanie* d'un côté, c'est le *Jeannotisme* de l'autre » (2). Le ton diffère quelque peu chez Sébastien Mercier, qui, dans son *Tableau de Paris*, enregistre le légendaire succès en des termes plutôt admiratifs. Sous la rubrique *Voltaire et Janot* (admirez l'association), il écrit : « Janot fut le vrai successeur de Voltaire; trois mois [?] après le triomphe de Voltaire [représentation d'*Irène*, 16 mars 1778, et apothéose du célèbre philosophe], le Parisien, oubliant les trente-neuf académiciens qui restaient, accueillit ce Janot avec le même enthousiasme. Il

---

(1) *La Correspondance secrète de* Métra (avril 1780) dit que Jeannot vient d'être « banni par Thalie. Malgré son impudence, malgré les sots et les catins, la saine partie du public a juge et répudié ce misérable *Bamboche,* cet *Eustache Pointu,* en un mot, ce *Jeannot* ». (IX, p. 288. Sur *Eustache Pointu,* voir ci-dessous.)

(2) IX, pp. 86-87.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

jouait dans une farce qui, plus heureuse qu'*Irène*, eut cinq cents représentations. L'idiome de la dernière classe du peuple s'y trouvait exprimé au naturel; et le jeu naïf de l'acteur, son accent sûr formaient un tableau qui, dans sa bassesse, avait un mérite extrêmement rare sur la scène française : la parfaite vérité ». Dans ses *Annales politiques, civiles et littéraires du XVIII^e^ siècle*, Linguet a fait « une dissertation sur l'envahissement et les progrès du janotisme. Mais lui ne jugeait pas avec autant de bienveillance que Mercier » (1). Dans son *Lycée*, La Harpe n'a pas dédaigné de s'occuper du sujet, mais, on le pense bien, lui aussi se montre sévère ou peu bienveillant (2). La lyrique populaire intervient dans le débat et prononce son mot railleur :

Nargue de la scène tragique
Et foin de nos meilleurs auteurs !
Car l'on préfère au bon comique
Les boulevards et les farceurs.
Ah ! Français frivoles
A qui l'on attache un grelot,
Que vous êtes drôles !
Qui fait mouvoir votre grelot?
Ah ! c'est Jeannot (3).

Autre mot railleur :

Mes bons aïeux, mes vieux grands-pères,
. . . . . .
Vos magnifiques tragédies
Charment le peuple et nos valets;
Nous préférons les parodies,
Les farces, les drames anglais.
Nos opéras sont des merveilles
Qu'on vante dans tous nos journaux.
Nos Audinots
Sont des Quinaults.
N'avons-nous pas aussi mille tréteaux?
Tout Paris bâille à vos Corneilles
Et s'amuse avec nos Jeannots (4).

---

(1) MONSELET, *Les Oubliés et les Dédaignés*, p. 316.
(2) Edit. FIRMIN-DIDOT, II, p. 636.
(3) *Mémoires* de FLEURY, I, où il dit également le succès de Janot.
(4) Intitulé : *Autrefois et Aujourd'hui*, 1783, dans le RECUEIL CLAIRAMBAULT, X, p. 82.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Mais les railleries de la grande et de la petite critique n'empêchaient pas Janot de triompher. Il est vrai qu'il triomphait surtout par son interprète, Volange, comme du reste la plupart des types populaires. La littérature n'était pas seule à le faire « concurrencer » Voltaire. Toutes les formes de l'art s'en mêlent, ainsi qu'on vient de le voir ou de l'entrevoir. Janot est modelé en porcelaine, en plâtre, en stuc, en bronze, et l'honneur lui est réservé de prendre place sur la cheminée de Louis XVI. La statuette « royale », par Le Riche, se trouve au musée de la manufacture de Sèvres. Curtius reçoit le personnage à la mode dans la galerie de ses illustrations en cire. On parle d'un envoi, fait en Russie, « d'une armée de Janots en biscuits de Sèvres qui coûta plus de 28,000 livres... Tout était *à la Janot* alors, les modes, les coiffures. Il y eut un potage à la Janot qui était le plus simple des potages ». Charles Monselet, à qui nous empruntons ces lignes, nous apprend encore : « Je possède une grande et très belle gravure du temps, intitulée : *Le Triomphe de Janot*. C'est toute une composition avec de nombreux personnages. Janot y est représenté debout sur un char, traîné par de petits Amours en casque, en soutane, en perruque, etc. Il tient en l'air sa lanterne, qui répand une vive clarté. La Folie l'escorte, marotte en main. Un héraut marche à sa gauche, portant majestueusement un dindon au bout d'une broche, et menaçant avec un couteau de cuisine Melpomène, Thalie et Therpsychore, qui forment un groupe désolé. Derrière Janot se presse une populace enthousiaste; tandis qu'au-dessus de sa tête, un homme du peuple fait flotter un drapeau, où est représenté un pot de chambre se renversant, avec l'inscription : *C'en est*. Il y a beaucoup de mouvement et de verve dans cette caricature. On lit au bas ces deux quatrains :

Gloire à Janot! il a tout pour nous plaire;
C'est le penchant des plus jolis magots;
Momus l'a fait de l'un de ses grelots;
Pour nos plaisirs, il ne pouvait mieux faire.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Si le bon goût n'existait plus en France,
Janot n'eût pas été tant applaudi.
En le voyant, on dit : *C'en est,* c'est lui !
Voilà le goût, le goût par excellence (1).

... Telle fut la vogue du glorieux personnage que « d'abord on crut que Dorvigny n'était qu'un prête-nom. Plus d'un acteur célèbre se laissa faire compliment sur cet ouvrage. Le premier ministre lui-même, M. de Maurepas, souffrait volontiers qu'on lui attribuât les *Battus paient l'amende* (2) ».

A quoi tient pareil succès? A plusieurs causes. A la valeur humaine et littéraire de l'œuvre, répondent des juges qui apprécient « le comique du sujet, la vérité des détails et la morale juste, philosophique, perçant malgré tout une enveloppe grossière ». Ces mêmes juges, parmi lesquels se trouve le comédien Fleury, disent également que Janot était un symbole, que « pour la foule, Janot, faible et rossé, personnifiait évidemment les malheureux taillables et toujours dupes (3) ». On entendra bientôt un janotiste du temps, un retoucheur du type, dans la *Nuit de Janot ou le Triomphe de mon frère* (4 mars 1780), exprimer cette idée. A notre sens, une cause plus importante est la valeur ou l'originalité de l'interprète. Nous l'avons déjà dit et, au besoin, nous le redirons encore : le jeu de Maurice-François Robert, dit Volange (4), a considérablement aidé à l'extraordinaire faveur de Janot. Sans doute, « le Roscius de la foire », encore qu'il ait « fait les délices de la ville et de la cour », profitait du goût peu éclairé de la masse. La vulgarité du spectacle qu'il offrait sur les petits théâtres est même une nouvelle cause explicative de l'invraisemblable accueil que rencontra le proverbe-comédie-parade. Mais l'événement est tel. Il nous intéresse comme tel, c'est-à-dire parce qu'il a été

---

(1) *Les Oubliés et les Dédaignés,* pp. 328-329. — Voir aussi J. JANIN, *Histoire de la Littérature dramatique,* I, p. 329.

(2) MONSELET.

(3) L.-H. LECOMTE, *Histoire des Théâtres de Paris, Variétés Amusantes,* p. 21.

(4) 1756-vers 1810.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

marquant et parce qu'il a été générateur d'autres événements littéraires.

Ces événements sont les reprises ou les exploitations de Janot. Le premier exploitant en date fut Dorvigny : il récidiva. Il tira de son propre sac plusieurs moutures. D'abord *Janot chez le dégraisseur ou à quelque chose malheur est bon* (comédie-proverbe, 18 octobre 1779). Janot a remis sa veste à dégraisser chez Simon, maître dégraisseur, et il vient la réclamer à Perrette, fille de boutique. Le vêtement en a empesté toute une série d'autres qui ont été déposés dans la même maison, aux mêmes fins. Il en est résulté des réclamations des clients ou propriétaires, Tout s'arrange pourtant et Janot passe, en qualité de jockey, au service d'une cliente, la Comtesse. *Moralité :* A quelque chose malheur est bon.

Un Janot vient ensuite qui diffère passablement de lui. *C'est Janot au salon,* ou portrait dessiné par L.-J.-H. Lefébure en une brochure que Grimm apprécie ainsi dans sa *Correspondance,* sous la date de novembre 1779 : « L'idée de cette brochure pouvait être plaisante, mais l'exécution en est plate et commune; beaucoup d'exagération et dans la critique et dans les éloges » (1). Nous rentrons dans la tradition avec le *Ça n'en est pas,* proverbe en un acte de Dorvigny (23 décembre 1779, Variétés Amusantes). Janot veut quitter le service de la Comtesse, bien qu'il n'ait pas à s'en plaindre, mais il a trouvé, dans une carrière de Vaugirard, un morceau de métal dont la couleur et l'éclat lui suggèrent des rêves ambitieux : ce doit être de l'or! Il confie la chose à son ami Dodinet et le prie d'inviter, de sa part, à un grand repas Ragot, sa femme, Simon le savetier, Suzon et même l'employée du dégraisseur. Mais, tandis qu'on festine, Janot apprend d'un orfèvre, qu'il a consulté, que son métal n'est pas de l'or. Il voit alors le cabaretier congédier les convives, non sans dommages matériels pour Dodinet, et il dit à ce dernier en guise de moralité : « On ne sait jamais à quoi s'en tenir.

(1) XII, p. 347.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

L'autre jour, j'ai été dupe parce que c'en était, aujourd'hui t'es trompé parce que ça n'en est pas; ça prouve que chacun a son tour et que tout ce qui reluit n'est pas or » (1).

Un inconnu, qui paraît aimer à rire, reprend le sujet et en tire une œuvre intitulée : « *La Nuit de Janot, ou le Triomphe de mon frère*, comédie-parade, en un acte, en prose, avec des vaudevilles; représentée pour la première et dernière fois par les Comédiens du Roi, à Chartres en Beauce, le dimanche 4 mars 1780, par Janot le cadet. *Au goût du siècle, chez Fin-Odorat* ». Il semble, disons-nous, vouloir plaisanter, du moins dans son titre. Toutefois, nous l'entendons qui déclare dans une espèce de post-scriptum : « Sans avoir consulté le créateur de Janot, je suis certain que son but principal, en formant son héros, a été de placer sous les yeux du public les scènes et les injustices journalières qu'on exerce envers ce que nous appelons : *le vulgaire*, et que M. Dorvigny a désigné sous le nom de Janot ». Les intentions de M. Dorvigny restent discutables selon nous, et ce serait dangereux d'affirmer qu'il a prétendu, avant 1789, venger le vulgaire dans le personnage du pauvre diable à la veste. Néanmoins ce dernier a sa revanche, et une brillante revanche, dans la *Nuit* : Simon lui donne sa fille, Ragot lui fait cadeau de son fonds de boutique, le commissaire lui remet sa garde-robe et son amende !

Une loi de l'histoire littéraire veut que les grandes œuvres ou même les petites œuvres, mais à grand tapage, soient attaquées, parodiées ou raillées. Les janotades de Dorvigny et autres ne pouvaient échapper à la règle commune. Bertrand Robineau, dit de Beauvoir, en guise de protestation « contre l'ignoble pièce de *Janot* ou *Les Battus paient l'amende*, honorée de la présence de Louis XVI et de la reine, qui y avaient ri comme de simples bourgeois », composa à l'intention de l'actrice

---

(1) SOLEINNE, n° 219 : *Ça n'en est pas ou tout ce qui reluit n'est pas or.* — M. ALLORGE, *loc. cit.*, p. 624, en fait deux œuvres : *Tout ce qui reluit n'est pas or* et *Ça n'en est pas.* C'est une erreur.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Jeanne-Sophie Forest la comédie de *Jeannette ou les Battus ne paient pas toujours l'amende* (25 juin 1780) (1). Mais le niais à la mode ne fut pas démonétisé pour si peu. Un écrivain, qui avait alors la faveur du public autant que de Beauvoir, lui rendit un nouvel hommage dans une des productions les plus bizarres du cycle : c'est Charles-Jacob Guillemain, qui composa le *Mariage de Janot avec la pantomime des ombres,* comédie en un acte, vers et prose, précédée d'un prologue (14 août 1780, Variétés Amusantes). Le dit prologue se passe aux Enfers. Des plaintes sont proférées par Pluton contre les démons, parce qu'ils manquent d'activité dans l'accomplissement de la tâche qu'on devine : ils répondent que si les champs infernaux ne sont plus suffisamment peuplés par leurs soins, c'est qu'eux, les démons, ne peuvent point gâter les joies des humains parmi lesquels Janot répand une si douce gaieté. Mais voilà que Rhadamante annonce le mariage de l'illustre imbécile avec Suzon, et le royaume de Pluton se trouve ainsi menacé d'une descendance qu'on y juge redoutable. Le moyen d'éviter ce malheur est de susciter un rival à l'éventuel épouseur dans la personne de Dodinet, rat de cave en Normandie, et de le rendre amoureux de Suzon. La scène est ensuite transportée à Paris : la vraie pièce s'y donne et elle se termine par l'annonce certaine du premier mariage projeté. La fée Urgande est intervenue, elle, la protectrice née de tous les amoureux : elle a déjoué les plans infernaux, ces plans au triomphe desquels Merlin avait pourtant apporté le secours de sa magie.

Mais Dorvigny ne renonce pas à son homme. Il le reprend, ou il lui prête un père dans le *Mariage de Jeannette* (9 mars 1783). Le fils de ce père est devenu riche dans *Janot parvenu*, comédie en un acte de Mme Villeneuve (13 juin 1797, Variétés Amusantes). Il épouse la paysanne Suzon, mais il a des difficultés

---

(1) ALLORGE, *Charlot, Janot et Jocrisse,* p. 624. — GOIZET-BURTAL, p. 295, signale : *Les Battus ne paient pas toujours l'amende,* vaudeville en un acte, par M. C.-A. Bassompierre, dit Sewrin, représ. (Mentionné au catalogue des agents des auteurs). Que veut-il dire?

Digitized by Google
Original from PENN STATE

avec son futur beau-père et sa propre mère, qui sollicitent son assistance. Quoique parvenu, il est niais. Il le restera jusqu'à la dernière des exploitations qui seront faites de lui. Sa place, par conséquent, est marquée dans : *Tous les Niais de Paris ou le Catafalque de Cadet Roussel*, bluette tragique en cinq actes et en vers, ornée de grands combats, grandes marches et pompe funèbre, par les citoyens René Perrin et Pillon (1801). Dans cette pièce extravagante (1) il figure en compagnie de gens de son espèce, mais sa place est d'arrière-plan. Il a tout le théâtre pour lui dans la comédie-vaudeville que Simonin lui construit, l'an X, d'après un procédé qui nous est connu : *Jeannot tout seul* (2). Ici donc il est seul en scène, il est monologuiste. Quelques années plus tard, le public ne fait que l'entrevoir dans une pièce signée de trois noms à la mode : Désaugiers, Moreau et Francis, *Le Panorama de Momus*, prologue d'inauguration en prose et en vaudevilles (24 juin 1807). Jeannot n'y intervient que dans la dernière scène pour chanter un couplet rappelant son aventure chez le dégraisseur.

S'il faut en croire Arnault, le succès de Janot, à cette époque, était épuisé. On se rappelle les vers précédemment cités où il met ce succès en comparaison avec ceux de Cadet Roussel et de Polichinelle :

Les Roussels passeront, les Janots sont passés.

Une note est jointe à ce vers dans l'édition également indiquée plus haut : « Roussel (Cadet) est le héros de quelques farces auxquelles une originalité bouffonne et le jeu non moins bouffon d'un acteur ont donné de la vogue aux boulevards. Janot avait joui, il y a trente ans, sur les mêmes théâtres d'une faveur non moins grande, et presque aussi mérité. Il n'est

---

(1) Voir ci-dessous : *Cadet Roussel*, p. 132.

(2) SOLEINNE, n° 2566. Le même Catalogue signale au n° 3076 (*Janot poète*), com. pr., sc. I, *Janot seul* [s. d.]. La dernière indication se rapporte, sans doute à l'œuvre de Simonin. — J'ai lu, dans une liste de compositions mentionnées au verso d'un livre daté de 1780, le titre : *Janot apprenti poète.*

Digitized by Google
Original from PENN STATE

plus connu que des érudits. *Sic transit gloria mundi.* » A notre avis, le fabuliste se hâtait trop d'enterrer Janot. N'est-ce pas lui que nous retrouvons encore, avec un rôle secondaire il est vrai, deux ans plus tard dans les *Deux Boxeurs ou les Anglais de Falaise et de Nanterre,* folie-parade en un acte, mêlée de couplets, par Désaugiers, Moreau et Francis (30 août 1814)? Janot y est acteur de la parade que dirige Boitino : il y profère quelques janotismes, mais sans qu'aucune allusion soit faite à son activité dramatique antérieure. Pareillement, son intervention est discrète dans *Ziste et Zeste ou les Importuns*, folie en un acte, mêlée de vaudevilles, par Cailhava et Léger (9 janvier 1820), et dans *Dorvigny et Lantara ou les Artistes au cabaret,* vaudeville anecdotique en un acte par Brazier, Merle et de Courcy (24 octobre 1831, Variétés). Le héros de cette dernière œuvre, Dorvigny, aimait le cabaret, nous le savons. Brazier, Merle et de Courcy l'y conduisent et lui ménagent en ce lieu une rencontre avec Janot, qui est devenu garçon cabaretier, qui commet toujours des janotismes et qui n'oublie pas la vie et la gloire qu'il doit à l'auteur des *Battus qui paient l'amende :* il rappelle la comédie dont il a été fait l'illustrissime héros en 1779. Mais remarquons-le : c'est en 1831 qu'il a ce ressouvenir. Il se trouve alors assez loin de l'époque de sa naissance. Toutefois l'écho de sa renommée ancienne retentit encore.

Sa carrière théâtrale compte à cette date plus de cinquante ans. Nous sommes en droit de supposer que, durant cet espace de temps, il a connu d'autres remaniements que ceux qui viennent d'être mentionnés. Sans doute trouve-t-on, sous les titres non datés que voici, quelque manifestation de la littérature « janotique » appartenant à la période 1779-1831 : *Le Verrou ou Janot dupe de son amour, Janot Bohémien,* attribué à Alphonse Martainville, *Les Janots enrégimentés ou le Régiment des Janots, Janot enrôlé* (1).

---

(1) *Le Verrou :* SOLEINNE, n° 3066; comédie-vaudeville. — *Janot Bohémien,* n. i. A noter que Martainville est mort en 1830. — *Janots enrégimentés,* n° 3064 : pièce

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Mais l'année 1831 ne clôt pas le cycle des janotades. D'autres paraissent après cette date, encore que l'ambiance théâtrale ou littéraire du personnage de Dorvigny ait cessé d'être. Le niais qui, si souvent déjà, a fait rire les Français, n'a plus tous ses moyens dans *Janot chez les Sauvages,* folie de carnaval en un acte de Théodore et Paul (31 janvier 1856, Variétés) : il ne commet plus ses janotismes habituels. Il a pourtant des aventures peu ordinaires dans la plaisante intrigue qui le met en rapport avec des personnages qu'on appelle le Roi Vasistas, le Roi Boulevard, Missouloch, la princesse Rococotte. Il a naufragé chez les Cocos, une peuplade dangereuse, où il serait dévoré si la dite princesse n'intervenait pour le sauver.

Le rôle avait été écrit pour l'acteur Lassagne.

Janot tient encore des propos plaisants dans un bout de scène au début de l'opéra-comique de Henri Meilhac et Ludovic Halévy : *Janot* (musique de Charles Lecocq; 22 janvier 1881, Renaissance). On dirait que les librettistes s'acquittent d'un devoir de conscience, qu'ils veulent un instant respecter la tradition... Par la suite, le héros n'est plus qu'un amoureux qui fait l'avantageux, qui papillonne, qui rend Suzanne jalouse et qui devient riche. Mais Suzanne, de son côté, l'oublie. La pièce, qui se passe à Paris en 1821, finit par leur réconciliation.

Jocrisse. — Comment le définir? Par quelles paroles faut-il qualifier son indigence d'esprit? En le comparant à Janot, dans les termes dont se sert Charles Monselet : « Jocrisse et Janot sont parents à la façon de tous les imbéciles, mais ils ne sont pas frères. Jocrisse est en grand progrès sur Janot : c'est la

---

en prose. Dans SOLEINNE également (corrections et additions), on lit : *Les Janots enréginientés,* par Caron, représenté sous le titre de la *Janotmanie.* Ambigu, 1779. — *Janot enrôlé,* n° 3066 : farce mêlée de chant.

Nous ignorons ce que désignent les titres de journaux que donne HATIN, dans la BIBLIOGRAPHIE DE LA PRESSE : *Jeannot et Diogène à Paris,* dix numéros ou dialogues, 1790 (p. 172); — *Diogène et Jeannot à Paris,* n°s 1-2, 1791; — *Jeannot et Diogène à Paris,* n°s 3-8, 1791 (p. 207).

Digitized by Google

Original from PENN STATE

bêtise convaincue et résolue, arrivée à son apogée d'aisance et de bien vivre, la bêtise heureuse, grasse, bien logée, qui a un bon maître et une belle veste... (1) »

Janot était un nom ridicule dans la « société », avant que Dorvigny le fît entrer dans la « littérature ». Il en est de même de Jocrisse. La fâcheuse signification de ce nom s'observe dans le vocabulaire populaire vers la fin du XVI[e] siècle. Du moins est-ce alors que les premiers témoignages en apparaissent dans des textes écrits. *Les Après-dînées du Seigneur de Cholières*, de 1588, renferment la phrase : « Par le sang d'une petite puce, va dire le sieur Patelin, c'est dommage que vous n'avez nom Jocrisse, je croy qu'il vous feroit fort bon voir mener les poules pisser... (2) » Mener les poules pisser? Cela révèle un des sens anciens du nom de Jocrisse, un sens spécial qui se confond avec d'autres sens qui lui sont également appliqués : un imbécile, un mari qui se laisse imposer les occupations du ménage, un valet niais (3). Loret, par exemple, dira dans sa *Muse historique*, à propos d'une lettre en retard :

Mais par la paresse, ou malice
D'un certain malheureux Jocrisse
Qui n'a bien fait son devoir,
Je ne fais que la recevoir ! (13 février 1664.)

Molière, par deux fois, nous rappelle la popularité du grotesque appellatif. Son Sganarelle, dans la pièce qui porte ce nom (1660), se plaint de sa femme et la maudit en ces termes (sc. XVI) :

Cette infâme,
Dont le coupable feu, trop bien vérifié,
Sans respect ni demi nous a cocufié.
Mais je le [Lélie] laisse aller après un tel indice
Et demeure les bras croisés comme un jocrisse !

---

(1) *Les Oubliés et Les Dédaignés*, p. 320.

(2) Chap. I, p. 23, de l'édition JEAN RICHTER. Paris, in-12. — Voir aussi ANT. OUDIN, *Curiosités françoises*, 1640, p. 284.

(3) LIVET, *Lexique de Molière*, II, pp. 608-609.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

La Martine du grand comique déclare dans les *Femmes Savantes* (1672), acte V, sc. III :

Si j'avais un mari, je le dis,
Je voudrais qu'il se fît le maître du logis.
Je ne l'aimerais point s'il faisait le jocrisse.

Avant cela, une œuvre de moindre réputation, l'*Ovide Bouffon ou les Métamorphoses travesties en vers burlesques* (livre IV, 1662), de Richer, met « le Jocrisse », comme à sa place naturelle, parmi « les porchers, vachers et bergers », et Furetière, parlant à un maître sot dans son *Épître à Cliton*, lui dit :

Apprends-moi . . . . . .
Si tu mènes pisser les poules.
(*Poésies diverses*, 1666.)

Mais Jocrisse est alors autre chose qu'un qualificatif ridicule ou qu'un vague individu auquel on fait de malicieuses allusions. C'est un type de théâtre. Il figure parmi les personnages dansants et chantants du *Ballet des Fées des forêts de Saint-Germain*, auquel le roi Louis XIII a participé le 11 février 1625, et il se définit ainsi :

Partant on m'appelle Jocrisse
Qui mène les poules pisser.
Chères beautés, faites cesser
Ce surnom rempli d'injustice;
Que chacun de vous dessus moi se repose
Je lui ferai faire autre chose.

Il est valet niais dans le *Ballet des Quolibets*, dansé, au Louvre et à la maison de ville, par Monseigneur frère du roi, composé par le sieur de Sigongnes (4 janvier 1627) : il y débite un couplet assez grivois et il y révèle qu'il est homme à tout faire dans le ménage :

Si, lorsque l'on me vint trouver,
Je mettais les poules couver (1).

(1) P. LACROIX, *Ballets et Mascarades*, III, pp. 240-242. — E. FOURNIER, *Gaultier Garguille*, p. LXXVI; *Variétés historiques et littéraires*, IV, p. 281.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Raymond Poisson lui confie un rôle de valet ridicule, maladroit et mal parlant (c'est-à-dire parlant à la paysanne), dans les *Fous divertissants* (14 novembre 1680).

Mais ce n'est pas là, ni ailleurs, le vrai type, le type essentiel que va réaliser Dorvigny un siècle plus tard. L'écrivain que nous citons sera, en réalité, le créateur ou l'animateur de l'être littéraire dont nous avons à conter l'histoire. Le Jocrisse qu'il va mettre à la scène y paraîtra pourtant en qualité de domestique, mais de domestique ayant une sorte de personnalité particulière rien que par sa lourde maladresse. Cette « maladresse n'a d'égales que sa paresse, sa malpropreté et sa gourmandise. Il boit le vin, déniche les œufs des poules, laisse s'envoler un serin en cage; sous prétexte de poursuivre cet oiseau, il fait tomber des assiettes, casse une patte au chat, ouvre la porte au chien de chasse, qui s'échappe, etc. » (1).

Il a donc pris une espèce d'existence officielle; il a donc obtenu ses lettres de grande naturalisation dans le *Désespoir de Jocrisse*, comédie-folie en deux actes et en prose de Dorvigny (1792). « Paresseux, maladroit, malpropre et gourmand », ainsi que le définit son maître, M. Duval, il est menacé de renvoi, lui et les siens, qui sont sa mère Nicole, sa sœur Nicette, son petit frère Colin, son cousin Nicolas et qui sont aussi ses dignes parents de par la simplicité. Désespéré, il se décide à boire le contenu de certaines bouteilles portant l'étiquette : *poison*. Au deuxième acte, il est ivre mort, mais le suicide espéré ne s'effectue pas. M. Duval a dupé son domestique : l'étiquette est fausse et Jocrisse n'a avalé que de l'excellent bourgogne. Il se tire d'affaire, comme on voit, à bon marché.

C'est la gloire ou la popularité qui commence pour lui. Le voilà type conventionnel et fixe, avec naturellement un accoutrement également conventionnel et fixe : savoir une perruque à petite queue, une cravate blanche, un gilet blanc, une veste

---

(1) ALLORGE, *Charlot, Janot et Jocrisse*, p. 614. Il se trompe toutefois lorsqu'il dit, pp. 612 et 614, que Jocrisse commet de grotesques inversions à la façon de Janot.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

gris clair, une culotte jaune serin et des bas blancs. Il a d'abord été joué par Baptiste Cadet (c'est le créateur du rôle dans le *Désespoir*). Il aura bientôt d'autres interprètes, Mayeur et Brunet. Ce dernier s'incarnera même en lui et rendra son nom inséparable de celui de Jocrisse.

Le cycle ouvert en 1792 s'enrichit d'un second numéro que l'on doit, comme le premier, à Dorvigny : *Jocrisse changé de condition*, comédie-folie en deux actes et en prose (an III, Variétés-Égalité). Jean-Gilles Jocrisse (ainsi le dénomme-t-on) remplit l'office de valet chez M. Dupont, qui a des égards pour lui, tandis que Mme Dupont le rudoie. Mais, en fin de compte, le bon maître est lui-même entraîné par la colère : les bêtises de son domestique l'exaspèrent au point qu'il veut le congédier. Toutefois, il se ravise en voyant la générosité de ce Jocrisse qui a gagné un lot et qui prétend lui rembourser les billets du comptoir d'escompte qu'il lui a fait perdre par sa maladresse. Tout est bien qui finit bien. La fin de l'œuvre est même si belle pour Jocrisse pardonné qu'il pourra rester chez les Dupont et qu'il épousera Ursule, la servante de la maison.

Ce Jocrisse, ce Jean-Gilles Jocrisse de l'an III (1) et joué par Mayeur, a été repris ou plutôt remis à la scène en avril 1795 avec beaucoup de changements : il s'appelait Jocrisse tout court et il avait pour interprète Brunet. Dix mois plus tard, Jocrisse était dédoublé par Armand Gouffé : *Les deux Jocrisses ou le Commerce à l'eau*, vaudeville en un acte (3 janvier 1796, Cité-Variétés). Ces deux Jocrisses sont deux frères ; l'aîné est agioteur, le cadet est commissionnaire. Ils sont inconnus l'un à l'autre, mais ils finissent par se connaître ou se reconnaître. Quant au commerce dont parle le titre, c'est celui qu'entreprend l'aîné, qui n'est qu'un sot et qui se fait tromper partout. On l'amène même, tant il est digne du nom qu'il porte, à vendre en gros les eaux épurées de la Seine.

---

(1) L'œuvre, imprimée l'an III, porte cette note : « Dans toute la pièce, au lieu de Jean-Gilles, *lisez* Jocrisse ».

Digitized by Google

Original from PENN STATE

La pièce tendait à satiriser une des fièvres du jour, l'agiotage ou le commerce. Elle fut fort goûtée (1).

L'auteur Armand Gouffé était un de ces fabricants à la grosse comme on en trouve tant dans les milieux où se confectionne la littérature populaire. Ils sont à l'affût des succès faciles, des succès qui se remportent par une exploitation des thèmes en cours. Guillemain, qui avait fait le *Mariage de Janot* en 1780, appartenait à ce monde-là. Il l'a bien montré lorsque, reprenant le cadre de cette œuvre, il y a placé le *Mariage de Jocrisse, comédie en un acte et en prose, ornée de spectacle et d'une scène d'ombre, précédée d'un prologue en vers, aussi ornée de spectacle* (23 novembre 1797, Cité). Comme dans le *Mariage de Janot*, le prologue se passe également aux Enfers, chez Pluton, avec des personnages qui sont Minos, juge en ces lieux, Rhadamante, autre juge, Maugis, un génie, Urgande, une fée, etc. On y annonce le mariage de Jocrisse, un mariage qui constitue l'objet de la comédie proprement dite et qui amène sur la scène Urgande, Maugis, Simon le savetier, Suzon, sa fille, et, naturellement, Jocrisse qui en est amoureux (le rôle avait pour interprète Brunet). Ce mélange de bouffonnerie et de féerie forme un décalque de l'ambigu comique de 1780 et il n'offre guère de nouveauté que des substitutions de noms propres : Janot s'appelle Jocrisse, Merlin est Maugis, Dodinet Nicolas (2).

Dorvigny n'a pas renoncé aux bénéfices de son invention. Il est trop bien informé des procédés en cours dans le monde des petits théâtres pour ne pas risquer, lui aussi, son personnage en monologue ou à peu près. De là son *Jocrisse presque seul* de l'année 1799. En cette même année, il produit aussi un *Jocrisse congédié*, folie en deux actes (27 juin 1799, Montansier), un Jocrisse en service chez Duval, où sa mère remplit les

---

(1) L.-H. LECOMTE, *Histoire des Théâtres de Paris, Cité*, p. 115.

(2) On mentionne également un *Mariage de Jocrisse*, comédie en prose par C. Henrion. (Les premières représentations ont eu lieu au Théâtre des Jeunes Artistes les 19, 21, 22 et 23 octobre 1799) : TOURNEUX, *Bibliographie... Révolution française*, n° 18981.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

fonctions de servante et où sa sœur tient l'emploi de femme de chambre. Ses bêtises en font « Jocrisse congédié ». La même année 1799 voit en outre paraître sous la signature du même auteur un *Jocrisse à Longchamps* (1) et, sous la signature de Henri-Alexandre Allaire, un *Jocrisse à Saint-Cloud* (vaudeville en un acte, novembre).

Dorvigny, nous le constatons, reprenait son bien plus ou moins périodiquement, mais il ne voyait pas sans dépit les « reprises » que d'autres en faisaient. Les citoyens Alissan de Chazet, Armand Gouffé et G. Duval ayant composé pour l'acteur Brunet un vaudeville intitulé *Jocrisse autre part* (7 juillet 1800), Dorvigny s'en irrita et il écrivit dans le *Journal des Spectacles* du 8 thermidor an VIII qu'il était le seul et unique père des Jocrisses : « J'ai fait quelquefois, disait-il, de mauvais couplets, mais jamais de méchants (2). »

Réclamations vaines! Plaintes inutiles! Les confrères continuèrent. Par exemple, Richard Martelli, qui fit, pour le théâtre Montansier-Variétés, *Une Heure de Jocrisse* (comédie en deux actes et en prose, 12 février 1801) avec l'interprète attitré Brunet. C'est l'histoire de M. Dumont (un équivalent de M. Duval) qui, ayant entendu parler des bêtises du célèbre domestique, le prend à son service pour s'en amuser. Mais Jocrisse le satisfait au delà de tout dire; il commet plus de bêtises qu'on n'espérait; il en commet même tant, et si promptement, qu'au bout d'une heure il est flanqué à la porte. Il termine l'œuvre quand même par cette douce *entrevision* : « On a vu aujourd'hui Jocrisse peut-être encore plus bête, et qui sait si l'on ne verra pas un jour Jocrisse parvenu. »

Et pourquoi pas? On avait bien vu Janot parvenu. En tout cas, on devait, au cours du nouveau siècle qui s'ouvrait avec la pièce de Martelli, voir bien d'autres Jocrissiades. Des cadres, des leitmotive étaient d'ailleurs créés pour ce genre de littérature

---

(1) GOIZET-BURTAL, II, p. 34. N. i.
(2) LYONNET, *Dictionnaire des Comédiens français*, I, p. 263.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

à reprises et à rebondissements. Les bons artisans du jour ne se faisaient pas faute d'en user. Le 21 mai 1800, Madame Angot avait été transportée au sérail de Constantinople par le chevalier Joseph Aude. La même destinée échoit au type de Dorvigny l'année suivante, et ce par les soins de René Perrin, qui écrivit *Monsieur Jocrisse au sérail de Constantinople ou les Bêtises sont de tous les pays, calembourg en trois actes* (musique de Froment, ballets de Blondin, fructidor an VIII, Jeunes Artistes).

Mais il n'y a pas que l'exemple ou le modèle tout fait qui entraîne les remanieurs ou provoque les refontes. Le jeu de l'acteur ou le succès presque garanti d'avance, grâce à l'interprétation d'un spécialiste, constitue en l'occurrence une cause particulièrement déterminante. Brunet est toujours là, et il persistera, ou il résistera, maintes années encore dans ce rôle dont il a pris si pleine et si triomphante possession. Mais, par crainte d'accentuer le caractère monotone de notre énumération de jocrissiades, nous éviterons de le citer désormais, si ce n'est pour l'œuvre suivante, et en nous réservant de revenir plus tard sur son cas ou sur l'ensemble de son activité scénique dans l'espèce. Dorvigny lui confie encore la mission de créer à nouveau le personnage-fantoche dans *Jocrisse jaloux*, folie en un acte et en prose (3 octobre 1803, Montansier). *Il* est jaloux de M. Duval et de son neveu Fonrose, qui trouvent à leur goût Tontine, son amie, qu'il a introduite chez le premier à titre de femme de chambre et qu'il a fait passer pour sa sœur. Il est également jaloux du valet Picard (son collègue de la maison) qui a jadis connu Tontine. Après une menace de renvoi et les explications qui sont nécessaires pour débrouiller l'intrigue, il reçoit l'autorisation d'épouser celle qu'il aime.

Nous ignorons si *Jocrisse dans son ménage*, d'Argand-Debarges, comédie en un acte et en prose reçue au Théâtre des Jeunes Élèves, en 1803 (1), a suivi le *Jocrisse jaloux*. Ainsi le

(1) GOIZET-BURTAL, II, p. 66. N. i.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

voudrait la logique. Mais elle ne préside pas toujours à la confection des cycles littéraires. Nous ignorons également dans quelle mesure le même Argand-Debarges et son confrère Moline ont suivi la tradition dans leur *Jocrisse garçon apothicaire*, comédie-vaudeville reçue au Théâtre des Jeunes Artistes et mentionnée sans date par les bibliographes. Nous n'avons pas de renseignements plus précis sur *Jocrisse au Palais Royal ou le Café des Mille Colonnes* (sans date aussi et sans nom d'auteur) ni sur *Jean-Gilles ou le frère de Jocrisse*, comédie-folie en deux actes et en prose de Dorvigny (an XIII) (1). En revanche, nous pouvons dire que *Jocrisse suicidé*, intitulé drame tragi-comique, de Sidony et Servières (un acte, en prose, 5 février 1804, Montansier-Variétés), se trouve en plein dans la tradition. C'est une grosse farce où Jocrisse, devenu fripier-brocanteur, nous rend inquiets un moment sur son sort, mais le suicide auquel il s'est résolu ne lui réussit pas; il croit s'être tué alors que rien n'a éclaté autour de lui si ce n'est un pétard de Coco, son fils âgé de 6 à 7 ans.

Il redevient domestique, et domestique infortuné parce que maladroit, dans le *Panorama de Momus*, pièce étrangement intitulée ou définie « prologue d'inauguration », de Désaugiers, Moreau et Francis (en prose et en vaudevilles, 24 juin 1807). Il n'a point changé de condition dans *Jocrisse au bal de l'Opéra*, folie en deux actes, par Dorvigny (2 mars 1808, Variétés), mais c'est à la faveur d'un déguisement qu'il se rend à l'Opéra : deux autres Jocrisses s'y trouvent, c'est-à-dire que Claude, fils de M. Gobin, chez qui il sert, a pris le costume de Jocrisse et que Lucidor, amant de Julie, s'est travesti de même. De cet imbroglio sort un contrat de mariage, et Jocrisse, le vrai, l'authentique, le nôtre, devient le domestique des futurs époux Lucidor et Julie. — Les deux collaborateurs du *Panorama de Momus*, Désaugiers et Francis, imitant Guillemain, lui font

(1) Soleinne, n° 3073 (Recueil des manuscrits), n° 2197; Goizet-Burtal, II, pp. 66, 394 et 395.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

faire une descente au royaume des ombres, le 6 mars 1809 : *Jocrisse aux Enfers ou l'Insurrection diabolique*, vaudeville infernal en un acte (prose et vers). On devine le personnel hétéroclite qu'il y rencontre : Proserpine, les juges Caron, Rhadamante, Éaque, Minos, les Parques Lachésis, Clotho, Atropos... Il y rencontre aussi, comme bien on le suppose, les aventures les plus extraordinaires ; il se voit mêlé à des scènes de la plus grosse bouffonnerie, et tout cela se fait, tout cela lui arrive parce qu'on l'a envoyé aux Enfers pour avoir occasionné la mort de son maître, un médecin, en lui donnant de la mort-aux-rats.

L'*Almanach des Théâtres* de 1809 mentionne un *Avis à Jocrisse*, comédie en un acte de Dorvigny. L'animateur de 1792 n'a pas dû y retrouver ses habituels succès. L'un de ses « suiveurs » diversifie, en le dédoublant, le type resté à la mode. C'est Sewrin qui écrit *Jocrisse Maître et Jocrisse Valet* (comédie en un acte et en prose, 29 octobre 1810), savoir un Jocrisse maître sous le nom de Duval (le nom ordinaire du maître du grotesque domestique) et un Jocrisse qui est son valet. Mais ce ne sont pas les deux Jocrisses frères d'Armand Gouffé : ils n'ont point de parenté et, s'ils s'affrontent, c'est pour nous donner un spectacle à quiproquos très plaisants (1).

Ramené à sa simple unité, Jocrisse ne joue qu'un rôle secondaire lorsqu'il est identifié avec Cendrillon dans la pièce, précédemment citée, de Dupin, Dartois et Favart : *Les Six Pantoufles ou le Rendez-vous des Cendrillons* (29 décembre 1810). Il repasse au premier plan, et dans le plein épanouissement de son originalité foncière, avec l'œuvre de Sewrin : *Jocrisse corrigé ou la Journée aux Accidents* (comédie en un acte et en prose, 12 septembre 1812). Ce qui le prouve, c'est la parole qu'il

---

(1) TH. GAUTIER, *Histoire de l'Art dramatique*, V, pp. 148-149, signale : *Jocrisse Maître et Jocrisse Valet*, parade de Dorvigny [?], retouchée par Varin (1847). — Dans le *Monde illustré* du 5 mai 1866, CH. MONSELET mentionne une reprise de *Jocrisse Maître et Jocrisse Valet*, sans autre détail, et avec l'appréciation : « Quelle admirable vieillerie que *Jocrisse Maître et Jocrisse Valet!* »

Digitized by Google

Original from PENN STATE

prononce à la scène dernière pour résumer les maladresses dont il s'est à nouveau rendu coupable au service de M. Duval : « Le serin, la jument, la chatte, la médecine, l'cabaret et l'billet d'caisse, ma mère et M. Duval..., c'est ben la journée aux accidents »... La journée aux accidents revient souvent pour lui. C'est qu'il est fait pour divertir le public à ses propres dépens, mais parfois il l'amuse aux dépens d'autrui. A l'occasion, on le réquisitionne pour la parodie, de même que ses confrères de la littérature populaire. L'un des gros succès de l'époque où nous sommes est le mélodrame de la *Pie voleuse ou la Servante de Palaiseau*, de Caigniez et d'Aubigny (1815). Une « imitation burlesque » en a paru sous le titre de : *Le Singe voleur ou Jocrisse victime*, et sous la signature de Désaugiers et Merle (un acte, mêlé de couplets, 30 mai 1815). Le domestique niais et souvent malchanceux a pris, cette fois, du service chez M. Pouflard, vieux rentier. Des victuailles (que fournit, entre autres, la Mère l'Oie, marchande de volailles) ne cessent de disparaître et l'on accuse Jocrisse de les dérober. On le menace même de le pendre, mais il échappe au supplice, parce qu'on découvre que le voleur est un singe. Un couplet final excuse ainsi « l'imitation burlesque » :

Une pièce fort jolie,
Dont raffole tout Paris,
A dicté cette folie
Qui n'a pas le même prix...

Voleur malgré lui, Jocrisse devient chef de brigands malgré lui dans « le mélodrame-comique en un acte, orné de Marches, Ballets, Combats, Décors et Costumes analogues », par Dumersan et Merle : *Jocrisse, chef de brigands* (14 septembre 1815) (1). La scène se passe dans une forêt de la Calabre. Des brigands ont perdu leur chef nommé Tranche-Montagne. On doit leur en envoyer un autre, dit Brise-Tout. Par suite d'un quiproquo,

(1) Nous avons consulté une édition de 1817 (Paris), portant la mention : « deuxième édition augmentée de beaucoup de bêtises. »

Digitized by Google
Original from PENN STATE

c'est Jocrisse qui, égaré dans cette forêt, est pris pour lui et devient le maître attendu. N'est-il pas d'ailleurs le « brise-tout » que partout on connaît? M^lle^ Duval s'est enfuie avec son amoureux Sainville, parce que son père s'oppose à son mariage. Les deux jeunes gens sont faits prisonniers, de même que M. Duval qui se trouvait à leur recherche, également dans cette même forêt de la Calabre. Par bonheur, des gendarmes arrivent qui capturent les brigands. Jocrisse rentre au service de M. Duval et l'on annonce en même temps que Perrette — personnage populaire et symbolique, comme chacun sait — aura la pratique de la maison, c'est-à-dire qu'elle y apportera le lait.

Dumersan se joint, l'année suivante, à Brazier pour renouveler l'homme aux bêtises en le triplant : *Jocrisse grand-père, Jocrisse fils et Jocrisse petit-fils* (comédie en un acte et en prose, 11 mai 1816). Jocrisse grand-père est « homme de confiance » de M. Duval; c'est le vieux serviteur qui se fait presque servir par le maître, et ce maître le traite en égal et sans façon. Jocrisse a un fils qui est un casse-tout comme lui et qui a contracté avec Nicole, ravaudeuse, un mariage clandestin, d'où est sorti le petit-fils nommé Jocrisset et pareillement casse-tout. L'intrigue se complique d'un second mariage clandestin à la charge d'Isidore, fils de M. Duval, et elle se dénoue par l'aimable condescendance des deux beaux-pères, qui, informés, s'inclinent devant le fait accompli. — Jocrisse, on le voit, se double ou se triple de telle manière que nous avons peine à reconnaître le vrai Jocrisse. Tous deux ou tous trois d'ailleurs sont « Jocrisse » et, pour un peu, le problème deviendrait philosophique, et l'on engagerait des discussions pédantes sur la nature divisible ou indivisible d'un personnage. Le problème est aussi linguistique, car, si la littérature nous apprend l'existence, à la fois, d'un et de plusieurs Jocrisses, le dictionnaire nous révèle l'emploi du nom de Jocrisse comme désignation d'espèce. On dit « un Jocrisse » et même « un petit Jocrisse ». Du moins, voici Brazier et son ami Dubois qui amènent sur les planches un acteur qu'ils désignent « un petit Jocrisse » dans *Les Chaperons et les Loups*

Digitized by Google
Original from PENN STATE

(petite revue en un acte, mêlé de vaudevilles, 27 août 1818). Une question se pose pourtant : appellent-ils ainsi une vague entité signifiant bêtise, ou ont-ils en vue le rôle-masque dont présentement nous contons l'histoire, bien longue peut-être au gré de notre lecteur, et dont l'indication nominale chez eux équivaudrait à : un petit Arlequin, un petit Pierrot ? Nous croyons devoir leur attribuer la seconde intention, mais en faisant remarquer que, même dans ce cas, le type de Jocrisse apparaît un peu généralisé ou dépersonnalisé.

Il revient doublé dans *Jocrisse Paria*, tragédie burlesque en un acte et en vers par Saint-Hilaire et Crosnier (26 décembre 1821, Porte Saint-Martin). Les deux rôles sont assez singulièrement désignés : *Braillefort*, Jocrisse fils et *Couraprès*, Jocrisse père. Le premier, Braillefort, se laisse rosser par son père. Un troisième personnage qui est mêlé à l'action se nomme Miola, mais cette Miola ne veut pas d'un Jocrisse, lequel, dans l'œuvre, se cache sous un nom d'emprunt. Le mariage se fait néanmoins. Un quatrième personnage s'appelle Jeannot, mais il n'a qu'un rôle insignifiant et il ne présente rien du type célèbre (1). Jeannot est d'ailleurs, comme on le sait, un nom vague qui s'emploie en dehors du cycle dramatique où l'homme du *C'en est* a fait si glorieuse fortune. Jocrisse aussi. En dehors de son cycle, ce nom s'applique à un imbécile, à un niais, mais qui ne continue pas nécessairement la lignée inaugurée par Dorvigny.

Cette lignée est-elle close avec l'année 1821, où paraît la dernière des bouffonneries que nous avons mentionnées ? Oui et non. — *Oui*, car l'atmosphère où Jocrisse a vécu et qui lui a fait, sur la scène, une physionomie populaire, connue, familière au monde des théâtres, cette atmosphère semble dissipée ou du moins en train de se dissiper à partir de l'époque où nous sommes arrivés. Le type n'est plus dans l'air, ... dans l'air des salles de spectacles. — *Non !* Et pourtant, il aura des survi-

(1) A noter que le *Paria* de Casimir Delavigne a été représenté le 1er décembre 1821 (Odéon).

Digitized by Google
Original from PENN STATE

vances encore, mais de ces survivances qui ne sont plus que des résurrections ou des imitations d'un caractère qu'on voudrait qualifier d'artistique et d'artificiel. Ainsi, Varner, Félix-Auguste Duvert et Lausanne donneront, le 17 juillet 1841 (Palais-Royal), dans la *Sœur de Jocrisse*, ce qu'un critique appellera plus tard « une imitation intelligente et non une copie des anciens rôles trop connus » (1). Jocrisse y est toujours Jocrisse, mais son entourage a plus de distinction intellectuelle qu'autrefois : « M. Duval, au lieu d'être là un vieux bonhomme aussi simple que son domestique, a subi une modification importante; c'est un homme encore jeune, élégant, qui manque un mariage par la niaiserie de Jocrisse et qui finit par épouser la sœur de ce dernier, sa gouvernante » (2). Le milieu ainsi refait trouva des spectateurs pour l'applaudir et même chaudement. L'œuvre eut du succès et, plus tard, elle obtint encore la faveur publique lorsqu'on la remit à la scène. En 1864, Monselet saluait la représentation de ce « charmant vaudeville, d'une gaieté si franche et si honnête. Digne Jocrisse ! il avait été un peu oublié depuis une quinzaine d'années; sa veste et ses bas chinés étaient insensiblement sortis de la mémoire du public... La bêtise profonde et héroïque s'était vue sans asile après la mort d'Alcide Tousez, et c'était grand dommage » (3). Alcide Tousez était l'interprète de 1841 : dans la *Sœur de Jocrisse*, il tenait l'emploi illustré par Brunet et autres; il a été le même personnage en 1843 dans *Jocrisse en famille*. Il est mort en 1850.

La *Sœur de Jocrisse* a reçu d'autres témoignages d'admiration, celui-ci notamment qui est curieux et que lui décerne la comtesse de Ségur pour justifier l'un des jolis romans de la célèbre Bibliothèque Rose : *La Sœur de Gribouille* (1886) : « L'idée première de ce livre m'a été donnée par un ancien souvenir d'une des plus charmantes et spirituelles *bêtises* qui aient été

---

(1) CH. MONSELET, *Le Monde illustré*, 20 février 1864, p. 127.
(2) CELLER, *Les Types populaires*, pp. 160-161.
(3) *Le Monde illustré*, 20 février 1864, p. 127.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

jouées sur la scène : *La Sœur de Jocrisse* (de Duvert, Varner et Lausanne). Je me suis permis d'y emprunter deux ou trois paroles ou situations plaisantes, que j'ai développées au profit de mes jeunes lecteurs : la plus importante est l'inimitié de Gribouille contre le perroquet. J'espère que les auteurs me pardonneront ce demi-plagiat; Gribouille et Jocrisse étant jumeaux, mon Gribouille a imité presque involontairement mon plaisant et inimitable prédécesseur ». On voit et l'on va voir mieux encore ce que Monselet entendait lorsqu'en 1864 il parlait d'un Jocrisse « un peu oublié depuis une quinzaine d'années. » Nous n'insisterons pas sur la trinité de Jocrisses (premier Jocrisse; deuxième Jocrisse; troisième Jocrisse) que Jouhaud et Guénée mettent sur les planches dans leur revue : *1842 à l'Hôtel Bullion* (1 acte, 31 décembre 1841). Ce ne sont que des noms qui sont des équivalents de « bouffons ». Mais c'est bien le type consacré, l'individu ridicule aux yeux de la foule depuis cinquante ans que Brisebarre et Eugène Nyon font grimacer une fois de plus dans les *Noces de Jocrisse* (vaudeville en deux actes, 1842, théâtre de M. Comte) : « On y retrouve les mêmes plaisanteries que dans la *Sœur de Jocrisse;* seulement, c'est Duval qui supporte, comme Cassandre, non seulement les tours de Jocrisse, mais ceux qu'on veut faire à ce dernier (1). » Ces mêmes plaisanteries reviennent dans *Jocrisse en famille,* folie-vaudeville de Duvert et Lausanne (28 juin 1843, Palais-Royal). En famille, l'ineffable niais a pour beau-frère M. Duval, qui, on le constate maintenant, est presque toujours « son brillant second » dans le répertoire dramatique dont il a été honoré. Mais sa famille comprend encore son fils : oui, Jocrisse a un fils, le fruit d'une faute cachée, et ce fils (qui s'appelle Lestorgneau et qui vient de la province) joue même un rôle d'avant-plan dans cette pièce dont l'action se passe à Paris chez M. Duval. Il est aussi « Jocrisse » que son père. Seulement il n'est pas né pour vivre toujours. Il appartient à la catégorie de

(1) CELLER, *Les Types populaires,* p. 162.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

ces êtres temporaires, en quelque sorte inconsistants, que des remanieurs font entrer dans le cycle littéraire d'un héros populaire et qui disparaissent souvent après avoir servi une fois ou deux. M. Duval constitue un élément bien plus durable ou plus résistant, par exemple, qu'un parent de Jocrisse. Ils ne vont presque jamais l'un sans l'autre. Nous les avons déjà vus marcher côte à côte dans mainte pièce antérieure. Les voici encore réunis dans les *Consultations de Jocrisse* d'Auguste Jouhaud (vaudeville en un acte, 30 mars 1854) : M. Duval est médecin, et Jocrisse, son domestique, donne, en son absence, des consultations dont on n'a certes aucune peine à s'imaginer la valeur scientifique ou la nature compromettante pour la vie des malades.

* * *

Après l'analyse de tant de jocrissiades, ne conviendrait-il pas de s'arrêter? Peut-être. C'est le cas de dire : la preuve est faite, et l'on n'apprend plus rien à personne quand on cite :

— *Les Statues vivantes*, pantomime en un acte, par Laurent, musique de Jules Bovery (23 juillet 1855, Folies-Nouvelles).

— *Un oncle d'Amérique*, pantomime en un acte, par Laurent, musique de Lindheim (4 mai 1856, Folies-Nouvelles). Personnages : Jocrisse, Cassandre, Géronte, Colin, Colombine.

— *Vertigo*, pantomime en quatre tableaux, par M^me^ Th. Julian, musique d'Auguste Pilati (16 juillet 1856, Folies-Nouvelles).

— *Jocrisse millionnaire*, vaudeville en un acte, par Charles Pagesis (7 octobre 1857, Vaudeville). C'est le thème du savetier et du financier. M. Duval est mort. Il a institué son légataire universel le bon et fidèle Jocrisse, qui tient de famille, qui est toujours resté un casseur d'assiettes et qui n'a point perdu le souvenir de son grand-père ni de son père avec sa queue en trompette. Mais le nouveau riche, le nouveau millionnaire (son patron lui a laissé un million) connaît maintenant d'autres ennuis qu'une réprimande à cause de sa maladresse : c'est un gros financier, et alors!

— *Jocrisse*, opéra-comique en un acte, arrangé par Cormon et Trianon, musique d'Eugène Gautier (10 janvier 1862, Opéra-Comique). Rajeunissement du *Désespoir de Jocrisse*. Un chroniqueur de l'époque nous dit de l'interprétation : « M. Sainte-Foy est excellent dans

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Jocrisse; c'était du reste l'homme du rôle; il en avait d'avance l'œil ahuri, les jambes automatiques, les mains maladroites et jusqu'à cette maigreur obligée dont la tradition remonte aux estampes comiques de l'an 1800 (1) ».

— *La Sœur de Jocrisse*, opéra-comique en un acte (d'après Duvert, etc.), d'Albert Vanloo, musique d'Antoine Banès (10 juillet 1901, Opéra-Comique).

Telle est l'histoire, ou à peu près, du personnage que nous pouvons appeler le *Jocrisse type*, savoir un personnage ayant un cycle, parcourant une carrière qui présente l'allure d'une vie, ou, si l'on veut, une de ces carrières sur lesquelles les auteurs à la suite ont les yeux fixés lorsqu'ils s'avisent d'y ajouter un nouveau chapitre.

A côté de ce Jocrisse type, il y a cet autre personnage vague qui n'offre pas d'attaches avec un ensemble d'œuvres déterminées, qui ne se dessine pas aux regards en des traits précis comme son illustre homonyme et dont l'appellatif est le correspondant du mot « imbécile ». Il circule, lui aussi, dans des livres, comme dans nos conversations, si l'on peut dire, mais ces livres, qui sont très nombreux, ne forment pas un groupe. Il existe, par exemple, dans le *Juif Errant* d'Eugène Sue (ch. XXXVIII). Vous trouvez là Jocrisse, mais le romancier n'a pas songé, en l'employant, au héros de Dorvigny et de ses imitateurs.

Parmi les types populaires, Jocrisse fait grande figure, au moins par sa longue carrière. Il a un cycle très fourni, mais ce cycle n'est pas seulement remarquable par l'abondance de ses œuvres; il l'est aussi par la nature de ses personnages, ou plutôt du personnel dont le héros vit entouré. Ce héros, nous le voyons vivre au sein de sa famille; il a, suivant les circonstances, un père, une femme, un fils, un petit-fils, une sœur, un cousin (2). Suivant les circonstances également, il change

(1) ALBERT DE LASALLE, *Le Monde illustré*, I, 1862, p. 47.

(2) Nous ne saurions dire s'il s'agit vraiment de notre Jocrisse dans le vaudeville en deux actes de BOYÉ, *Le Cousin de Jocrisse ou la Momie d'Égypte* (1813) : GOIZET-BURTAL, II, p. 615.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

de maître, mais, en général, le centre de ses occupations se trouve dans la maison ou la famille de M. Duval.

La vogue de ce grand favori des masses populaires et parfois des classes dirigeantes tient, entre autres, — nous l'avons observé, — à ses interprètes : Baptiste Cadet, Mayeur, Pothier, Lepel, Alcide Tousez, et surtout Brunet. Surtout Brunet, car Jean-Joseph Mira, dit au théâtre Brunet (1766-1853), donna au rôle son caractère suprême. Ce rôle fut pourtant créé par Baptiste Cadet dans le *Désespoir de Jocrisse*, mais Brunet le reprit sur la scène des Variétés et il le garda par droit de conquête. L'*Almanach des Théâtres* de 1799 écrit qu'il imprimait au type « un cachet inimitable ». Au dire de Schlegel, « son visage était presque un masque ». L'auteur, si bien informé, du *Dictionnaire critique*, Jal, écrit : « Tous les Jocrisses furent naturellement le bien, la chose, le domaine de Brunet; il fut parfait dans tous; il s'incarna dans ce personnage si bien qu'il ne dépouilla plus guère après la casaque jaune, la culotte rouge, les bas bleus du domestique de M. Duval et que, sous tous ses autres costumes, on vit toujours percer un peu celui-là » (1). Tous les Jocrisses : entendez par là les Jocrisses de : *Le Désespoir de Jocrisse, Jocrisse changé de condition, Jocrisse autre part, Une Heure de Jocrisse, Jocrisse jaloux, Jocrisse congédié, Jocrisse suicidé, Jocrisse au bal de l'Opéra, Jocrisse aux Enfers, Jocrisse Maître, Le Singe voleur ou Jocrisse victime, Jocrisse chef de brigands, Jocrisse grand-père.* Brunet a été en même temps le spécialiste des Cadet Roussel et il partage avec Désaugiers l'honneur ou le mérite de la création de Dumollet. C'était un transformiste-né : quand il le fallut, il se fit femme. Nous connaissons déjà toute la souplesse de son jeu féminin dans Cendrillon. Jal nous l'a dit, et nous possédons également sur ce point les informations de Geoffroy. Le vieux critique férulard du Consulat et de l'Empire nous rappelle encore ces

(1) Sur le costume de Jocrisse dans la Collection Martinet, voir ALEXANDRE, *Musée de la Conversation*, p. 167.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

divers aspects du transformisme sexuel de Brunet à propos du Marquis de Moncade de l'*École des Bourgeois* de D'Allainval : « Voici une nouvelle métamorphose ou, si l'on veut, une nouvelle variété du Protée qui plaît tant sous toutes les formes. Nous avons vu Brunet en commère villageoise, en ingénue, en danseuse de corde; le voici maintenant en marquis, et en marquis de Moncade de l'*École des Bourgeois* (1) ». On raconte que son jeu allait jusqu'à rendre jaloux Talma, le grand tragédien Talma, et que le grand tragédien Talma, chez lui, s'essayait à jouer le comique Jocrisse.

L'époque qui fit de Brunet une illustration lui consacra un recueil d'*ana*. Il existe un *Brunetiana*, qu'on a souvent réédité. Jocrisse fut honoré de la même faveur. Il existe des recueils intitulés : *Jocrissiana ou les bons mots de Jocrisse; Jocrissiana ou recueil de naïvetés formant les aventures de Jocrisse* (2).

Cadet Roussel (3). — Le comique de Janot et de Jocrisse vient souvent de leur « français » assez aventureux. Ils ont pourtant, de-ci de-là, des réflexions marquées au coin du bon sens. C'est ce qui fait que Jocrisse trouve plus bête que lui dans la personne du paysan Claude (*Jocrisse changé de condition*). Cadet Roussel n'est plus non plus un sujet académique, mais il a plus de correction grammaticale que Janot et Jocrisse.

Déjà nous avons évoqué son souvenir à propos de Polichinelle et de Janot. Le fabuliste Arnault, comparant les trois personnages en 1812, disait que Polichinelle, *lui seul*, était toujours sûr d'amuser. Il avait raison au temps de l'Empire et il continue, en notre temps, d'avoir raison. Le plaisant fantoche à double bosse et au nez crochu était alors et il est toujours de mode. Arnault avait également raison pour les Janots : ils étaient

---

(1) 25 juin 1811 : *Cours de Littérature dramatique*, V, p. 354.

(2) AUDE, *Bibliographie des Ana*, pp. 22, 54-55.

(3) D'après l'orthographe ancienne. On trouve parfois *Roussel'* et *Roussell'*. La forme *Rousselle* est très fréquente.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

passés, ou plutôt ils étaient en train de passer. A l'heure présente, ils ont bien fini d'exister. La mémoire s'en est en effet perdue.

Arnault avait raison une troisième fois : Cadet Roussel devait passer comme Janot, du moins le Cadet Roussel du théâtre, car il fut, lui aussi, exploité à la scène et il y fit même des apparitions plus nombreuses que celles de l'homme à la veste mouillée. Mais au moins, à défaut d'une renommée dramatique, il a conservé une popularité des plus enviable dans la lyrique enfantine : pour les petits, il est toujours de mode, il est encore un grand homme, de même que Polichinelle. Il survit dans la chanson fameuse que l'anthologie du jeune âge garde parmi ses morceaux de choix :

Cadet Rousselle a trois maisons,
Qui n'ont ni portes ni chevrons ;
C'est pour loger les hirondelles,
Que direz-vous d'Cadet Rousselle ?
Ah ! ah ! ah ! mais vraiment,
Cadet Rousselle est bon enfant...

Mais la postérité, en limitant ses souvenirs à ces joyeux fredons, lui fait tort d'une bonne partie de sa gloire. Elle oublie ce que nous venons de rappeler : savoir qu'il a jadis été plus que le type aux trois maisons, aux trois habits, aux trois chapeaux, aux trois cheveux, aux trois garçons, etc., qu'il a été une véritable illustration de la scène, qu'il y a triomphé avec son caractère bon enfant et sa sottise prétentieuse dans un répertoire dont l'abondance et la diversité ne paraissent guère justifiées par l'éclat de sa personne. Ce répertoire ne relève certes pas du grand art ; il est signé de noms qui, presque tous, sont bien obscurs pour nous. Mais il n'en a pas moins existé, il n'en a pas moins recueilli, pour tels de ses numéros, les acclamations de la foule ; il constitue une sorte de cycle et il applique des procédés de renouvellement qui, à notre sens, offrent assez d'intérêt historique et psychologique pour qu'on soit en droit de ramener quelques instants à la lumière le personnage qui en a fourni l'objet.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

La chanson, par laquelle il est resté à l'ordre du jour de la littérature enfantine, a paru, dit-on, dans les premières années de la Révolution (on a même précisé : vers 1792). Elle s'inspirait d'une autre chanson dont les origines remontent vraisemblablement à la fin du XV^e^ siècle et qui célébrait Jean de Nivelle, ce Jean de Nivelle que la malice populaire a représenté aussi comme un maladroit, comme le propriétaire grotesque de toute une série de trinités bizarres :

I.

Jean de Nivelle est un héros
Qui n'a ni maîtres ni rivaux
Dans les combats et près des belles.
Connaissez-vous Jean de Nivelle?
Ah! ah! ah! oui vraiment!
Jean de Nivelle est bon enfant.

II.

Jean de Nivelle a trois marteaux
Trois palefrois et trois châteaux,
Et puis trois lames de flamberge
Qu'il laisse parfois à l'auberge...

Jean de Nivelle a trois maisons..., trois habits..., trois cheveux..., trois cochons..., mais :

Jean de Nivelle n'a qu'un chien,
Il en vaut trois, on le sait bien,
Mais il s'enfuit quand on l'appelle,
Connaissez-vous Jean de Nivelle?

La critique ne possède que des indications assez vagues sur la manière dont s'est faite l'adaptation de ce texte à Cadet Roussel et sur les raisons qui ont valu à ce dernier la faveur de la mélodie populaire. Elle en est encore à se demander si le dit Cadet Roussel est un personnage inventé de toutes pièces, un personnage « idéal », ou s'il correspond à une réalité historique et individuelle (1). De quelque côté que soit la vérité, une chose reste assurée : c'est que l'inventeur du *type* n'en a inventé ni le prénom ni le nom. Le prénom de Cadet avait cours à la fois

(1) Voir chap. V.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

dans la vie et les lettres. Des Français se sont rencontrés qui, tels Cadet de Gassicourt, père (1731-1799) et fils (1769-1821), Cadet de Vaux, l'ont porté au XVIII[e] siècle, et, apparemment, sans rougir. Des ouvrages littéraires furent écrits avant 1792, et qui s'en servirent : ainsi Cadet désigne un personnage, assez naïf, dans *Marotte*, parodie de la tragédie *Mérope* de Voltaire, par Panard, Gallet et Pontau (jouée à l'Opéra-Comique, le 16 mars 1743 (1); on rencontre un Cadet Vaillant dans les *Citrons de Javotte, histoire de carnaval* (1756) (2) ; Cadet figure dans la célèbre chanson de Collé : *Cadet et Babet* ; il est le fils de M. du Hazard dans *Jeannette ou les Battus ne paient pas toujours l'amende*, comédie de Robineau de Beauvoir (1780) ; il y a un Cadet Jambe-de-Bois dans le *Déjeuné* (sic) *de la Rapée ou Discours des Halles et des Ports*, discours poissard de J.-J. Vadé; ce dernier est aussi l'auteur d'une *Lettre* [toute fantaisiste] *de M. Cadet Eustache à M. Jérosme Dubois;* le même personnage (Cadet Heustache) sert à Beaumarchais dans les *Députés de la Halle et du Grois Caillou*, « scène de poissardes et de maîtres pêcheux ».

Après 1792, le même prénom reparaît dans d'autres compositions plaisantes qui n'ont pourtant rien à voir avec notre cycle théâtral de Cadet Roussel : dans les *Modernes enrichis*, comédie de J.-B. Pujoulx (1798), où Cadet est le fils de Victor Truchant, un « moderne enrichi » ; — dans *Cadet la Gingeole*, un acte que Boisset a donné au théâtre de la Cité (3); — dans la *Mère Camus*, comédie-folie de B. de Rougemont (11 juin 1803), où Cadet joue un rôle de niais. Ce même prénom est porté par un type populaire de la même époque, par le très divertissant Cadet Buteux, dont, à la fin de l'Empire et sous la Restauration, on a fait un héros de divers pots-pourris, ainsi que de parodies d'œuvres dramatiques alors en vogue. Est-ce une influence du

---

(1) De Léris, *Histoire des Théâtres de Paris*, III, pp. 337-343.
(2) Amsterdam. — Ch. Nisard, *Étude sur le langage populaire*, p. 422.
(3) *Almanach des Spectacles de Paris*, 1799, p. 154.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

cycle littéraire de Cadet Roussel? Nous l'ignorons. Quoi qu'il en soit, *Cadet* et *Roussel* sont un prénom et un nom populaires en France au XVIII[e] siècle (1).

Dans notre cycle (2) le personnage central s'appelle généralement de son prénom Cadet et on l'y voit évoluer ayant autour de lui ses parents, le père, la mère, le frère, le fils Roussel. Son admission à la scène a dû suivre de près son entrée dans le domaine de la chanson. Il a effectué ses débuts dramatiques dans la pièce de Joseph Aude et de Charles-Louis Tissot : *Cadet Roussel ou le Café des Aveugles,* « en deux actes qui n'en font qu'un, en vers et en prose, représentée pour la première fois sur le théâtre du Palais-Variétés, le 13 février 1793, et pour la soixantième fois le 25 nivôse an II (3) ». Ainsi disent les éditions d'alors. L'histoire se passe au Café des Aveugles, dont le tenancier Bontems fait exécuter tous les soirs, chez lui, l'air

---

(1) Étant donné l'emploi du prénom dans les œuvres ci-dessus mentionnées, je crois que M. Colson se trompe (*op. cit.*, p. 121) lorsqu'il écrit : « Le mot de Cadet fut souvent un surnom et finit, comme beaucoup de prénoms, par prendre un sens péjoratif, dont l'ajoute *Rousselle* a pu accentuer l'idée, les cheveux roux ayant été souvent en mésestime, comme le prouve déjà la perruque de Jocrisse. » Sur *Roussel*, voir chap. V.

(2) Sur la liste des pièces qui le composent, voir Soleinne, nos 2224, 2407, 2474, 2532, 2563 et 3240; Goizet-Burtal, 1re partie, pp. 390-392; Dumersan, *Chants et Chansons populaires de la France*; Grande Encyclopédie, VIII, p. 695, et *Intermédiaire des Chercheurs et Curieux,* LXII (articles d'A. Pougin).

(3) Goizet-Burtal, pp. 391-392, signale une pièce sur Cadet qui serait de 1784 : « *Cadet Roussel garçon d'auberge,* comédie en un acte et en prose, par Prévost, représentée sur le théâtre des Associés, le . . . . . 1784. Non imprimée. — Le Catalogue des agents des auteurs nomme cette pièce *Cadet Roussel garçon marchand de vins.* » Je crois que la date de 1784 est erronée et que notre type n'arrive à la vie littéraire et dramatique qu'en 1792-1793. Goizet-Burtal indique d'ailleurs à la même page, et sous le nom de Prévost, une œuvre de 1797 et qui doit être celle qu'il mentionne, fautivement, au millésime de 1784 : « *Cadet Roussel,* comédie en un acte et en prose, par Prévost, artiste dramatique et directeur du Théâtre sans prétention, représentée sur ce théâtre, le . . . . . 1797 et sur plusieurs théâtres en province. Imprimée, an X-1801. » Le Catalogue Soleinne la date de 1801 : *Cadet Roussel,* de Prévost, comédie en prose, no 2532. Voir également Quérard, *France littéraire* : Prévost, *Cadet Roussel,* comédie en un acte et en prose. Paris, Fages, an X-1802, in-8o. — A. Pougin, *Intermédiaire des Chercheurs et Curieux,* LXII, cite : *Cadet Roussel entrepreneur de spectacles,* un acte (?), Théâtre sans prétention, 1799. (Je ne connais pas cette œuvre.)

Digitized by Google
Original from PENN STATE

à la mode, la chanson de Cadet Roussel, et cela dans l'intention d'attirer la clientèle. Mais il s'avise d'un autre genre de réclame qui est d'engager le héros même de la chanson en qualité d'acteur et de lui confier un rôle important dans une tragédie à jouer sur le petit théâtre de son café. L'œuvre a pour titre : *Matapan ou les Assassinats de l'Amour*. La représentation en est troublée, ou désorganisée, par un confrère malveillant, l'artiste Bellepointe, et aussi par le père et la mère de Cadet Roussel qui se trouvent dans la salle. Ces deux derniers spectateurs sont pourtant de braves gens et ils ne deviennent turbulents que par suite du trouble d'esprit qu'on appelle « l'illusion scénique ». Ils sont, disons-nous, dans la salle et, soudainement, ils se dressent affolés en voyant leur fils Cadet sur le point d'avaler le poison que son rôle tragique lui impose de prendre. Le consciencieux acteur les rassure en leur révélant, du haut des tréteaux, que ce n'est que jeu de théâtre (1).

On lit au sujet de ce premier *Cadet*, dans le Recueil des *Chants et Chansons populaires de la France* : « La pièce de 1793 fut jouée au *Café des Aveugles*, ainsi nommé parce que l'Orchestre était composé de quinze-vingts, tradition musicale qui s'est conservée jusqu'à nos jours »...

Le dit Cadet était présenté comme une plaisante caricature des interprètes-amateurs de la littérature dramatique. Aussi l'auteur du Recueil cité ajoute-t-il : « La pièce des citoyens Aude et Tissot frondait assez gaiement cette manie burlesque

(1) GOIZET-BURTAL, p. 391, dit que la petite pièce burlesque de *Matapan* a été réimprimée seule en 1864, à Paris, chez Michel Lévy. — D'après L.-H. LECOMTE, *Histoire des Théâtres de Paris, Cité*, p. 126, « la pièce a été reprise le 22 septembre 1796, avec des changements, et cette version nouvelle, bien accueillie, fut imprimée ». — GOIZET-BURTAL, *ibid.*, après avoir signalé la représentation de 1793, et l'intercalation de *Matapan*, écrit : « Quelque temps après, on y substitua une autre pièce burlesque intitulée : *Le Libertin vertueux*, laquelle ne fut pas imprimée. » — PIERRE VRIGNAULT, *Anthologie de la Chanson française*. Paris, Ch. Delagrave, p. 279, dit : « C'est dans *Cadet Roussel Barbier* [de 1799] que figure la chanson de Cadet Roussel faite sur le modèle de Jean de Nivelle. » Il se trompe, car cette chanson, on le constate, se trouve déjà dans le *Café des Aveugles*.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

des comédiens et des tragédiens de café (1). L'acteur Beaulieu y jouait, d'une façon fort comique, le rôle du tragédien Cadet Rousselle, mais il y fut surpassé par un acteur qui éclipsa sa gloire et qui fit de Cadet Rousselle un type original dans lequel il acquit une réputation. Cet acteur était le fameux Brunet, qui a tenu le sceptre du comique bouffon pendant un demi-siècle tout entier... »

Il nous a déjà été donné de saluer cette illustration de la scène dans des rôles comme ceux de Jocrisse. Brunet était un transformiste de haut mérite. Son talent contribua au succès et au transformisme de Cadet, lequel, après les acclamations qu'il avait reçues dans le *Café des Aveugles*, devait nécessairement entrer dans la classe des gens littéraires taillables et corvéables à merci. Monté sur les planches, il devient, pourrait-on dire, le « bon enfant » dont la verve malicieuse et capricieuse des petits écrivains de théâtre fait un peu ce qu'elle veut... Et lui se laisse faire; il devient l'homme des milieux et métiers divers, mais il conserve toutefois, à travers ses avatars et en dépit de ses déplacements répétés, une certaine unité morale : il reste généralement, comme on l'a dit, le type de « la sottise bouffonne et de la naïveté prétentieuse » (2).

Le chevalier de Malte Joseph Aude était du nombre de ces écrivains. Il ne pouvait pas manquer de monnayer Cadet. Toutefois il ne fut pas le premier remanieur du personnage qu'il avait lancé, en partage avec Tissot. Le Cadet suivant dut la vie à A.-J. Dumaniant, qui s'est créé une menue célébrité au théâtre par des compositions d'ordre inférieur et, entre autres, par des reprises de types à la mode. Il s'en prit donc au « bon enfant » et il confia à la scène de la Cité les *Voyages et Aventures de Cadet Roussel* (deux actes, 1er mai 1793) (3).

---

(1) La manie du jeu scénique qui avait gagné toutes les classes.

(2) Dumersan.

(3) Nous n'avons sur cette œuvre que des renseignements bibliographiques. Voir l'*Almanach des Spectacles de Paris ou Calendrier historique et chronologique des*

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Un autre travailleur en séries est Dorvigny, qui fut, comme Aude, un ivrogne à la plume facile et qui s'illustra, comme on sait, dans les « janotades » et les « jocrissiades ». Il exploitait ici, plus ou moins, un bien personnel. L'idée lui vint naturellement d'exploiter le bien du prochain et d'adopter temporairement l'espèce d'enfant des rues qui se nommait Cadet Roussel. Il le porta aussi à la Cité dans l'*Enrôlement de Cadet Roussel où le Départ des Bons Enfants pour l'armée* (un acte, 20 septembre 1793) (1). C'est une pièce patriotique. L'ex-interprète de Matapan nous apparaît maintenant dans l'attitude héroïque du volontaire français qui va défendre son pays. Bien que marié, nous le voyons qui s'enrôle avec quelques bons enfants de sa trempe sous les drapeaux de la jeune République et qui vole à la frontière au son des hymnes guerriers... Trois ans plus tard, cette jeune République a fait ses preuves. La France a connu la Terreur et les Jacobins. On s'en aperçoit lorsqu'on lit le *Cadet Roussel ou le Café des Clairvoyants*, comédie signée Joseph Aude et jouée le 25 mars 1796. Les Clairvoyants? L'œuvre nous renvoie à la farce du *Café des Aveugles*. C'est bien de la littérature à suites ou à reprises. Il y a là encore, dans ce nouveau Roussel, une intercalation, une tragédie pour rire et qui s'intitule *La Terreur*. On s'aperçoit, je le répète, que les événements de la Révolution ont marché; on sent ce qu'est l'époque du 9 Thermidor et de la chute des Jacobins. »

Voici encore du tragique divertissant dans une troisième « mouture » extraite par Aude de son « sac » : *L'École tragique ou Cadet Roussel Maître de déclamation*, « comédie ou non en vers entremêlée de quelques scènes de la *Princesse de Poitou*, tragédie » (27 août 1798). Ainsi dit le titre, qu'il nous faut traduire ou expliquer : Cadet remplit les fonctions de professeur

---

Théâtres. Paris, Duchesne, 1799, p. 153; L.-H. LECOMTE, *Histoire des Théâtres de Paris, Cité,* p. 32, qui ne fournit pas de détail et qui dit que la pièce n'a pas été imprimée.

(1) Non imprimée : L.-H. LECOMTE, *ibid.*, pp. 44-45.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

de déclamation et il choisit la tragédie de la *Princesse de Poitou* comme texte des exercices qu'il impose à ses élèves.

Il aime ce métier, il l'aime au point qu'il va en mourir, mais ses chagrins domestiques seront bien aussi pour quelque chose dans ce triste événement qui nous est conté par M. J. Boullault sous l'intitulé : *La Mort de Cadet Roussel*, « folie ou non en un acte, mêlée de vaudevilles, précédée de la *Tabagie*, prologue en prose et en vaudevilles » (11 octobre 1798). Nous apprenons d'abord, par le prologue qui se passe dans la tabagie de Bontems, que Cadet est malade. Le chagrin de son divorce avec Manon Cloutier et les fatigues de la carrière professorale l'ont mis à bout. Un médecin, mandé par la mère Roussel, ordonne comme remède « une tisane de Molière infusée dans un brin de talent ». Après que la prescription est rédigée, le pauvre souffrant apparaît. Il est en proie à la fièvre; il récite des vers incohérents et il rédige un testament où il recommande son nom à la postérité. Bientôt la mort survient, mais elle l'atteint tandis qu'il a regagné les coulisses et que la scène est redevenue libre pour permettre à « Dorville clerc de notaire, ami du bon goût », de chanter au public ce couplet final :

A l'auteur, ce léger ouvrage
Fut dicté par le seul désir
De voir le français rendre hommage
Aux pièces que l'on doit applaudir.
Trop heureux si par sa critique
De Cadet Roussel professeur
On quittait l'école tragique
Pour voir l'*Avare* ou l'*Imposteur*.

Il a d'ailleurs déclaré, au cours de la scène où il apprenait la mort de l'emphatique professeur, qu'elle lui donnait l'espoir d'une renaissance du goût en France.

La France du Directoire n'assista pas, que nous sachions du moins, à cette renaissance, mais elle vit renaître le héros de la folie précédente. Le 1er décembre de la même année 1798, son

Digitized by Google
Original from PENN STATE

père principal, Joseph Aude, le ressuscita dans une parade en un acte : *La Résurrection de Cadet Roussel*. En voici l'argument :

« La nouvelle du décès de Cadet s'étant répandue, Blanchet, amoureux de Manon, femme du défunt, forme le projet de séduire la nouvelle veuve. Cadet, prévenu, se cache dans une armoire et, à certain moment, apparaît à Blanchet, enveloppé d'un drap. Le séducteur pétrifié tombe à demi mort dans les bras de ceux que ses cris ont attirés et qui l'emportent. — Tel était, avec le rôle d'un poète à qui Cadet indiquait un sujet de tragédie, le fond de cette bluette » (1).

Remarquons, à propos de tragédie, que notre type a déjà servi plusieurs fois à ridiculiser les déclamateurs tragiques du temps. Il servira d'autres fois encore aux mêmes fins, comme on le verra par la suite. N'est-il pas piquant de constater que l'acteur authentique et réel nommé Beaulieu qui, à cette époque, brilla dans l'interprétation des rôles de Cadet, fut précisément raillé au moyen de ces rôles, parce qu'il avait voulu s'essayer dans le grand genre, un genre qui ne répondait point à ses aptitudes. Il avait tenté de jouer, au Théâtre de la Cité, le personnage de Mahomet, de Voltaire (26 décembre 1797). Il ne réussit pas. Il fut sifflé. Le 20 février 1799, on le « joua » lui-même au Théâtre Montansier : une parade intitulée *Cadet Roussel Mahomet* le livra à la risée du public dans son essai malheureux de déclamateur tragique (2).

Le type de Cadet Roussel appartient donc surtout au monde des lettres : il est *gent-de-lettres* et volontiers on l'emploie en qualité de parodiste des écrivains et des œuvres en vue. Le trait essentiel de sa physionomie d'homme-protée réside même dans cette particularité. Il tire de là son principal intérêt historique. Peut-être ne mériterait-il pas d'être extrait de l'obscurité profonde où il est aujourd'hui tombé comme marionnette de théâtre, s'il ne se rattachait à l'histoire encore vivante des lettres fran-

---

(1) Analyse de L.-H. LECOMTE, *Histoire des Théâtres de Paris, Cité,* p. 179. Non imprimée. — A. POUGIN, *Intermédiaire des Chercheurs et Curieux,* LXII, cite la *Résurrection de Cadet Roussel,* opéra-comique en un acte, paroles d'Hippolyte, musique de Pétalard, Délassements-Comiques, 1799. (Quid ?)

(2) DE MANNE et MENETRIER, *Galerie historique des Comédiens de la Troupe de Nicolet,* p. 92.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

çaises par l'utilisation qui fut faite autrefois de sa personne dans des intentions de critique et de satire littéraire. C'est la raison qui rendrait supportable, à l'heure actuelle, le *Cadet Roussel Misanthrope ou Manon repentante* (23 avril 1799), la parodie, déjà citée, de *Misanthropie et Repentir*, le célèbre drame de l'auteur allemand Kotzebue, drame ayant pour objet la peinture d'une réconciliation conjugale (1). Dans cette folie en un acte, avec prologue, et dont la scène se passe à l'Isle d'Amour, chez Balivar, traiteur à Belleville, Cadet est devenu misanthrope de par une imagination nouvelle du chevalier de Malte, Joseph Aude (assisté de J. Flan et d'Augustin Hapdé), et il l'est devenu à la suite des infidélités de Manon, qui, après quatre ans de mariage, l'a délaissé pour Blanchet. Mais, semblable à l'époux trahi de Kotzebue, le baron de Melio, il fait la paix avec sa femme repentante au cours d'une intrigue à laquelle les contemporains avaient le plaisir de voir mêlée une de leurs héroïnes favorites du théâtre, M^me^ Angot ou la poissarde parvenue.

Tandis qu'on nous l'a représenté ici, et ailleurs, comme ayant déjà connu les infortunes d'un foyer mal assis, il reparaît dans une autre pièce, grâce au génie inventif du même chevalier de Malte, comme ayant encore la douce perspective des joies de la vie à deux : c'est dans *Cadet Roussel Barbier de la Fontaine des Innocents*, folie en un acte (20 mai 1799, Montansier). Il n'est, en cette œuvre, que simple aspirant à la main de Manon Cloutier et, cette main, il ne l'obtient qu'après avoir été favorisé par le sort à une loterie : il a gagné 810 livres, ce qui décide la veuve Cloutier à lui donner sa fille. En attendant, il a exercé les fonctions de barbier ou de « perruquier des Halles », dans un endroit du Marché des Innocents, où s'érige une fontaine. Il a donc renoncé au théâtre? Oui et non. En réalité, il a cessé d'arpenter les planches, mais il n'a pas cessé d'aimer les lettres. Il garde pieusement le souvenir des heures de rêve qu'elles lui

(1) Voir ci-dessus, I, p. 469.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

ont jadis procurées, et c'est ainsi que, rasant le poète Beuglan, il se met à rappeler ses succès d'antan, les temps glorieux où il récitait ces vers qui, paraît-il, sont de lui et que, tous, nous avons lus en quelque « coin pour rire » d'un almanach de campagne :

Un jour qu'il faisait nuit,
Je dormais éveillé, tout debout dans mon lit,
Quand, par un bruit affreux, le tonnerre en silence,
Par un éclair obscur, m'annonça sa présence.
Nul ne bouge, tout fuit et le muet fracas
Me fit voir, en dormant, que je ne dormais pas (1).

Mais quoi qu'il dise, quoi qu'il rime, c'est un *niais* pour les amateurs de théâtre, et voilà pourquoi les citoyens René Perrin et Pillon le font figurer dans leur « bluette tragique en cinq actes et en vers, ornée de grands combats, grandes marches et pompe funèbre », intitulée : *Tous les Niais de Paris ou le Catafalque de Cadet Roussel* (12 février 1801, Jeunes-Élèves). Ils l'y font figurer en compagnie de Janot, de Jocrisse et de Mme Angot. Pareil rassemblement se justifie, puisque niais ils sont tous. Mais leur présence simultanée dans cette bluette dite tragique s'explique autrement encore : ils appartiennent à la littérature très populaire d'alors et ils sont de la classe des types à déplacements faciles. Mme Angot, par exemple, est un être possible en tous lieux. N'a-t-elle pas voyagé jusqu'en Turquie :

Enfin toute sa vie,
Elle a voyagé; mais
C'est surtout en Turquie
Qu'elle eut un vrai succès.

---

(1) CELLER, *Les Types populaires*, p. 169, dit que c'est dans *Cadet Roussel Barbier à la Fontaine des Innocents* « que fut fixé l'entourage de Cadet, entourage qui l'accompagne presque toujours dans tous ses rôles : Blanchet, son commensal; Manon, sa femme légère; Beuglan, son ami ». Il se trompe, car on voit que cet entourage s'est constitué déjà dans les pièces antérieures.

Dans un article de la REVUE ENCYCLOPÉDIQUE (*Revue universelle*) : *Cadet Roussel* 17 août 1901, p. 782, Mme MARIE REGNAULT remarque que c'est à l'époque où nous sommes arrivés, « vers 1800, que paraissaient sur Cadet Roussel les premières images d'Épinal qui achevèrent de fixer définitivement ce type excentrique et bouffon dans l'opinion publique ».

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Aussi les auteurs de la « bluette tragique » rappellent son séjour au sérail (dans la pièce fort acclamée de Joseph Aude, 21 mai 1800) et, sans plus de difficulté, ils imaginent que, rentrée à Paris (la scène se passe sous les piliers des Halles), elle voudrait épouser Cadet; mais Cadet lui préfère Manon. Il ne parvient pourtant pas à se faire aimer d'elle, car Manon a jeté son dévolu sur Jocrisse et elle devient sa femme. Cadet s'unit à M^me^ Angot, mais son bonheur ne dure guère : il est tué en duel par Jocrisse.

Malgré les grands combats, les grandes marches et la pompe funèbre dont elle est ornée, la dite bluette ne constitue pas un morceau de haute valeur artistique. Elle ne manque pas d'esprit, toutefois, et l'on en supporte encore la lecture parce qu'elle est semée de vers connus et qu'elle forme ainsi un assez plaisant pastiche de passages réputés de la tragédie classique. Les intentions railleuses à l'endroit de la pompeuse tragédie, de ses poètes et de ses interprètes s'affirment nettement aussi dans *Cadet Roussel Misanthrope*. Le coup est plus direct et plus personnel dans *Cadet Roussel aux Champs-Élysées ou la Colère d'Agamemnon*, « vaudeville en un acte, mêlé de mystifications, pantomimes, cérémonies, etc. » (17 mars 1801, Théâtre Montansier). Aude (car c'est lui, une fois de plus, qui opère) a cru devoir expliquer et justifier, dans sa préface, la nouvelle réincarnation de son type familier : « J'ai donc livré, encore une fois, l'imbécile diseur, l'ampoulé compositeur, Cadet Roussel, à la raillerie publique. *On se sert des serpents pour guérir leur morsure.* » C'est lui qui souligne. L'ampoulé compositeur se trouve, en la présente circonstance, mêlé à un monde singulièrement disparate : Voltaire, La Fontaine, Vadé, Palaprat, Dancourt, Panard, Agamemnon, Rhadamante, Phanor, Ninon de Lenclos, Manon, femme de Cadet Roussel, deux ombres qui passent, des ombres diverses. Une société de l'espèce ne peut guère se rencontrer que dans le milieu qui se nomme les Champs-Élysées. On sait que c'est un milieu, que c'est un salon où l'on a beaucoup causé jadis, l'un des salons

Digitized by Google
Original from PENN STATE

fréquentés... de l'Ancien Régime. Le personnel s'y renouvelait sans cesse. De là le succès qu'il obtint : c'était un cadre tout formé pour la satire. Il y aurait un gros livre à écrire sur la littérature aux Champs-Élysées, un livre où seraient évoqués les dialogues que tant d'écrivains ont tenus entre eux dans ce lieu de repos, après leur mort... et parfois de leur vivant. Les nombreux propos qui y furent échangés ont assez souvent tourné à l'aigre. On le conçoit : c'était, malgré tout, la foire aux vanités qui se continuait sous terre. Des traits mordants ont été lancés, et en quelle abondance, à l'adresse des défunts et des mortels. En 1801, Népomucène Lemercier appartenait encore à cette dernière catégorie : il avait écrit depuis quatre ans la tragédie d'*Agamemnon* (1797). Aude jugea qu'elle était d'un ampoulé compositeur : il la fit parodier par son Cadet Roussel, lequel reprit pour la circonstance l'air, c'est-à-dire la figure blanche, ainsi que le costume et le casque, de Matapan, un rôle qu'il avait joué dans le *Café des Aveugles*. Par la même occasion, d'autres auteurs étaient atteints; la parodie portait même sur le fameux récit de Théramène, et Voltaire, faisant office de censeur, déclarait à Cadet dans la dernière scène : « Tu viens de répandre à grands flots le ridicule et le mépris sur ces êtres vains et grossiers, qui, au lieu de guider la charrue, vont dégrader sur un théâtre les vers de Corneille et les miens. »

Cette fois encore, le lecteur d'aujourd'hui peut trouver quelque agrément à l'audition de choses anciennes qui sont ancrées dans sa mémoire parce que « classiques ». Il goûtera le même plaisir, le plaisir de retrouver des réminiscences « classiques », en parcourant *Cadet Roussel chez Achmet*, comédie-folie en un acte, avec une cérémonie turque, par Jean-Fulchran-Sébastien Bousquier, dit Bosquier-Gavaudan (1er octobre 1802, Montansier). Mais, tandis que Molière, l'immortel auteur du *Bourgeois Gentilhomme* et d'une inoubliable cérémonie turque, laissait son Monsieur Jourdain recevoir à Paris le *dignus est intrare*, Bosquier-Gavaudan, l'un de ses très faibles successeurs,

Digitized by Google
Original from PENN STATE

conduit Cadet chez le sultan Achmet. Et pourquoi donc? Que va donc faire « le bon enfant » dans ces lointains parages? Faire les délices du sultan en qualité d'acteur tragique. Mais, là-bas, il n'a pas que la joie de remporter des succès de théâtre. Il y rencontre Jeanneton, son amie de Paris, et c'est alors un triomphe amoureux qui s'annonce pour lui. Mais Achmet ne prétend consentir au mariage rêvé que si Cadet accepte de devenir Turc..., d'où la cérémonique turque. Tout ennui n'est cependant pas écarté : le nouveau Turc ne dispose pas encore de sa liberté. Il essaie de s'enfuir avec son ami Grignardet et sa femme Jeanneton. Achmet les fait arrêter et il veut même les faire empaler, mais il leur pardonne et il les relâche.

On les revoit tous les trois dans *Cadet Roussel Maître d'école à Chaillot ou les Amours du Petit Roussel*, comédie en un acte de Sidoni (25 janvier 1805, Variétés). A Chaillot, le maître d'école enseigne le latin et la géographie; il joue au savant, il débite des vers et, tandis qu'il s'absorbe dans ces préoccupations intellectuelles, son fils, âgé de 14 ans, s'est épris de M^lle^ Grugeot, laquelle a pour amant (au sens élevé de la tragédie du temps) le sieur Grignardet. Le Petit Roussel est, de ce chef, sérieusement tancé par son père.

Deux ans plus tard, c'est une nouvelle réexploitation et une transplantation dans un autre milieu : le 10 février 1807, Aude donne aux Jeunes-Comédiens un *Cadet Roussel à Saint-Maur*, comédie en un acte et en prose (1). Douze mois après, l'infatigable réexploiteur (toujours donc le même Aude) ramène son homme à Paris avec *Cadet Roussel au Jardin Turc* (23 février 1808, Variétés-Panorama), une facétie en un acte qui, malgré son titre, n'a rien d'oriental. La scène se passe tout simplement dans un café parisien enseigné « Au Jardin Turc ». Notre héros, redevenu auteur dramatique et professeur de littérature, a pour mission de révéler à ses élèves, trois fois par semaine, les mystères de la versification dans la rue de la Huchette. Il reste

(1) Pièce non imprimée : GOIZET-BURTAL, p. 391.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

mêlé à la vie des lettres et au genre de la parodie dans *Cadet Roussel Hector ou la tragédie de Troyes en Champagne*, imitation burlesque d'*Hector* de Luce de Lancival, par Merle et Dumersan (6 avril 1809, Variétés) et dans *Cadet Roussel Beau-Père*, autre imitation burlesque des *Deux Gendres* d'Étienne, par Dumersan (24 septembre 1810).

Le *Cadet Roussel Hector* le refait donc acteur tragique pour parodier un auteur et une pièce en vue. Le parodiste accomplit sa tâche, entouré d'un personnel qui nous est ainsi curieusement présenté et défini au seuil de l'œuvre : « Manon sa femme, *caractère pleureur;* le père Cloutier, *Cassandre de la troupe;* Fanfan Roussel, *jeune premier ridicule,* son frère cadet; Grignardet, son élève ». C'est donc également à titre d'artiste dramatique, d'ancien artiste dramatique, qu'il comparaît dans *Cadet Roussel Beau-Père,* mais les circonstances sont un peu plus solennelles que pour la *Tragédie à Troyes en Champagne.* On sait que la comédie des *Deux Gendres* d'Étienne occupe, dans l'histoire de la littérature française, une place presque moins marquée par ses mérites scéniques que par l'accusation de plagiat dont son auteur fut l'objet, ou par la querelle publique et l'échange d'écrits (pamphlets, chansons, parodies) que provoqua cette accusation. C'est ce qui fait que la pochade de Dumersan vaudrait encore d'être parcourue : elle constitue l'un des documents précieux de ce procès retentissant.

Nous n'avons pas les mêmes motifs de mentionner, dans notre catalogue méthodique et peut-être trop analytique des « Rousséliades », le vaudeville d'Alphonse Martinville : *Cadet Roussel panier percé* (un acte, 12 décembre 1811) (1), mais le rôle, extraordinaire et assez inattendu, que *Cadet Roussel Esturgeon* assigne à l'homme passe-partout inventé par Joseph Aude et Tissot nous paraît mériter un peu plus d'attention. Ce nouveau

---

(1) Ce doit être une parodie de l'*Enfant prodigue ou le Panier percé,* folie en un acte, mêlée de couplets, par Auguste [Ourry] et Ferdinand : SOLEINNE, n° 2520; GOIZET-BURTAL, p. 392.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Cadet s'intitule *folie-parade* en deux actes, mêlée de vaudevilles; il est signé « M. de la Ligne, rue du Chat-qui-pêche » — (et M. de la Ligne cacherait le nom de Désaugiers, lequel aurait eu pour collaborateur Antoine-Vincent Arnault, le fabuliste); il a été joué aux Variétés le 22 février 1813 et il contait les étranges aventures que voici : Blanchet, l'un des familiers ou des « héros » du cycle, désire épouser Manon Roussel qu'il croit veuve, mais celle-ci ne peut se décider à un remariage parce qu'elle pense que son mari Cadet, disparu depuis trois ans, n'est pas mort. Elle a raison d'ailleurs, et un événement des plus bizarres le prouve : Pierrot, qui est pêcheur, a retiré de la mer, dans son filet, un personnage vivant qui n'est autre que Cadet, mais qui apparaît couvert de limon, de mousse, de plantes et d'herbes marines; à travers ce recouvrement bariolé, on ne le reconnaît pas, car on n'aperçoit que quelques écailles de la cuirasse de Matapan, un rôle qu'il jouait, et ce au moment où un orage a éclaté et l'a emporté. Le pêcheur Pierrot, qui est un charlatan forain, résout, avec ses amis Paillasse et Gilles qui exercent le même métier, d'exposer le phénomène à la foire. Heureusement pour cet esturgeon malgré lui que Manon arrive, qui, elle, le reconnaît, et qui le fait rendre à la liberté et à sa nature première.

Sa nature première ou fondamentale est d'être homme de théâtre. Aussi le revoici tel encore dans *Cadet Roussel dans l'île des Amazones*, mélodrame-folie en deux actes de Henri Simon [Dautreville et Rozet] (22 février 1816, Porte Saint-Martin). L'île en question se trouve à quelques lieues de Marseille et elle sert de refuge à des femmes provençales. Elle est également le séjour de l'homme de théâtre ou, pour parler comme la pièce, de l'*acteur tragique* qui a près de lui Beuglant, le poète tragique, et Blanchet son ami, lequel s'évertue à lui enlever sa femme.

Trois ans plus tard, la parodie française le reprend à son service dans l'une de ces circonstances solennelles où elle se devait à elle-même d'opérer. On sait qu'elle a toujours été à l'affût des chefs-d'œuvre immortels ou temporaires. Par consé-

Digitized by Google
Original from PENN STATE

quent, elle ne pouvait guère se dispenser de railler les *Vêpres Siciliennes* de Casimir Delavigne, une tragédie qui remporta un succès triomphal et à jamais mémorable (23 octobre 1819). Elle en fit, tout naturellement, une charge et elle recourut, cette fois encore, au vieil amuseur des théâtres comiques du temps. Ainsi vit le jour *Cadet Roussel Procida ou la Cloche du Dîner* (un acte en vers de Dupin et Carmouche, 23 novembre 1819, Porte Saint-Martin). Le héros de l'œuvre y portait le titre d'ancien directeur de l'Estrapade. Il y paraissait en compagnie de François Lendormi, directeur en activité, qui avait, dans sa troupe, Homélie, fils de Roussel. — Nous le revoyons mêlé au monde des lettres, mais pas aux mêmes fins ni dans le même esprit, dans *Cadet Roussel Troubadour*, comédie en un acte par Joseph Aude, Ferdinand Laloue et Jules Vernet (21 mars 1820, Porte Saint-Martin) (1), et dans *Clari à Meaux en Brie*, pantomime burlesque, précédée de *Cadet Roussel Maître de ballet* (8 août 1820, Variétés); à cette imitation vaudevillesque du *Ballet de Clari*, trois auteurs ont collaboré : Brazier, Dumersan et Darbois. Ils font dire par Beuglant à un personnage du nom de Jobar : « Cadet Roussel vous a formé dans le tragique; il veut vous faire sauter; c'est un talent de plus ». Ainsi est expliqué le rajeunissement tenté dans cette œuvre. Cependant Cadet, qui est veuf, et qui répète ici une danse avec M^lle^ Grugeot, n'a pas oublié son talent de déclamateur. Seulement, gémit-il, le public ne mord plus au tragique.

* * *

1820! Voilà près de trente ans que Cadet divertit les amateurs de spectacles populaires, et qu'il les divertit plus que nous ne l'avons indiqué, car nous n'avons pas tout dit sur sa carrière

---

(1) Pièce non imprimée. Elle tomba à la Porte Saint-Martin et elle fut reprise, le 9 février 1823, au Panorama-Dramatique, sous le titre : *Le Veuvage de Manon* : « Cette pièce de carnaval, de gaîté un peu grosse, n'eut qu'un petit succès, bien que Bouffé y jouât Cadet Roussel. » (L.-H. LECOMTE, *Histoire des Théâtres de Paris, Panorama-Dramatique*, p. 136.)

Digitized by Google
Original from PENN STATE

littéraire. Des pièces ont été omises dans notre nomenclature et pour cause : le « bon enfant » peut être très plaisant, mais on finit par se lasser de ses régénérations, et nos lecteurs n'avaient pas besoin, pour être édifiés sur ses aptitudes de transformiste, de savoir qu'il a été régénéré et transformé dans d'autres œuvres encore : *Cadet Roussel Homme de lettres,* comédie-folie en un acte et en prose par Sans-Chagrin [Antoine-Joseph-Nicolas Rosny] (1) ; — *Cadet Roussel Intrigant,* comédie en un acte et en prose par Dumersan et Brazier (22 juillet 1816) (2) ; — *Cadet Roussel à Bordeaux ou le Départ du Bateau à vapeur,* vaudeville en un acte par Honoré Remy (1818, Théâtre de Bordeaux) (3) ; — *Cadet Roussel costumier ou le Charivari dramatique,* pièce de carnaval en deux actes et en prose, par Mayeur de Saint-Paul (4) ; — *La Grande Colère de Cadet Roussel* (de Pompigny) (5) ; — *Cadet Roussel, ancien habitué du Théâtre de la Gaîté, à Marguerite d'Anjou,* pot-pourri en trois actes, précédé d'un prologue par Francis F... et Albert Duvernois (1826) (6) ; — *Cadet Roussel Écolier,* vaudeville en un acte (1829) (7).

... La date de 1830 nous paraît marquer approximativement la fin de son cycle (8). Il reste pourtant par la suite, et même jusqu'à nos jours, comme qui dirait à la disposition des littérateurs ou des renouveleurs. Le 15 juin 1853 Clairville et Jules Cordier associent l'illustre personnage à d'autres grotesques de

---

(1) Au tome III, pp. 155-227, d'un roman de cet auteur : SOLEINNE, n° 3240; GOIZET-BURTAL, p. 392; QUÉRARD, *Supercheries littéraires,* III, c. 601.

(2) N. i. — GOIZET-BURTAL, p. 392.

(3) N. i. — IDEM, p. 391.

(4) N. i. — IDEM, p. 391.

(5) SOLEINNE, n° 2316.

(6) IDEM, *Écrits relatifs au Théâtre,* n° 521.

(7) GOIZET-BURTAL, p. 391. (Toulouse, Rey.) Sans nom d'auteur.

(8) Nous ne croyons pas devoir y faire rentrer l'*Artiste,* une comédie d'Eugène Scribe et de Perlet (23 novembre 1821), laquelle met en scène un Roussel, maître de déclamation, qui parle avec emphase, mais qui ne se nomme point Cadet. Cette pièce, d'ailleurs, ne contient pas d'allusion à notre type populaire.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

son espèce dans une œuvre qu'ils intitulent *Cadet Roussel, Dumollet, Gribouille et Cie*, « bambochade » en trois actes, jouée aux Folies-Dramatiques (1). Des fabricants du même genre — Varin, Laurencin et Michel Delaporte — se groupent pour écrire les *Trois Fils de Cadet Roussel*, vaudeville en trois actes (2 juin 1860, Palais-Royal). Cadet Roussel père — notre homme d'autrefois — s'y retrouve (toujours homme de lettres). Il est là présent avec l'ancien camarade Blanchet et il a trois fils : Bergamotte, Cascaro et l'Avaleur. Ce sont trois benêts : le premier est un gourmand, le deuxième est un maladroit et le troisième ressemble au deuxième. Ils offrent également cette analogie de jouer, tous les trois, de mauvais tours à leur père, qui — détail à relever — est resté gent-de-lettres ; il a gardé ses goûts littéraires d'antan et c'est ce qui nous vaut de sa part..., ou de sa bouche, la déclamation du récit de Théramène. — Un autre exemple, assez curieux, de reprise est celui que tentent à l'Ambigu-Comique, le 16 octobre 1862, Amédée Roland, Jean du Boys et Anicet Bourgeois : ils donnent un *Cadet Roussel* qui est un drame, un drame en cinq actes, précédé d'un prologue en deux actes. Un journaliste de l'époque nous en fournit une intéressante analyse qu'il accompagne de réflexions qui sont à retenir : « Le *Cadet Roussel* qu'ils ont mis à la scène n'est pas ce loustic dépenaillé, maigre, mal coiffé, mal chaussé, mal logé, dont un vif crayon de Trimolet nous a donné la physionomie à la fois grotesque et plaintive dans les *Chants populaires de la France*. Ce n'est pas non plus ce niais prétentieux, ce bel esprit de la Fontaine des Innocents, qui s'est tour à tour métamorphosé avec Brunet en maître de déclamation, en barbier, et même en esturgeon. C'est un héros, un volontaire républicain, un autre Jacques Bonhomme. Les auteurs ont pris au sérieux le titre de *bon enfant* que lui décerne la cruelle chanson anonyme ; ils ont fait de lui le type de tous les dévoue-

(1) Peut-être faudrait-il signaler, avec GOIZET-BURTAL, p. 392, le *Cadet Roussel Maître d'école*, de Ch. Foliguet (12 août 1854) ? La pièce n'a pas été imprimée.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

ments, de tous les sacrifices, de toutes les abnégations, de tous les enthousiasmes. Cela leur a plu ainsi. Je ne gémirai pas, avec quelques bibliophiles inflexibles, sur l'altération de cette physionomie légendaire. Ces manitous grossiers, façonnés avec un eustache de cabaret, sont la propriété de tout le monde; un poète peut passer, les toucher de son doigt de feu et les transformer à sa guise; où est le mal? Je sais que ce système peut conduire loin et qu'avec de telles licences nous sommes exposés à voir, un jour ou l'autre, la mère Michel transfigurée en héroïne nationale, dans un drame encore plus sérieux que celui-ci. » (1)

Au début du XX[e] siècle, le « manitou grossier » devient le caporal Cadet Roussel dans une fantaisie historique sur Joséphine de Beauharnais (2); ensuite, il tombe dans les mains d'un poète, Jacques Richepin, et ce poète, fils du poète Jean Richepin et filleul du poète Théodore de Banville, essaie de lui donner une âme, et une âme où il y aurait place pour de fraîches amours de vingt ans (*Cadet Roussel,* comédie en trois actes et en vers, 6 novembre 1903, Théâtre Victor Hugo). Il situe l'action à Auxerre et à Paris en 1790. Il prête à son héros un cœur d'adolescent. Il le rend amoureux, mais d'un amour qui n'est plus objet de dérision comme dans le cycle d'autrefois. Cadet ne réussit pourtant pas à plaire, et il finit par se dire qu'il a tort de vouloir s'élever et qu'il fait mieux de rester ce qu'il était : « drôle, comique ». Malgré ses déboires et ses désillusions, il n'est pas ridicule. On le voit même planant dans les régions de la fantaisie poétique et mettant de l'envolée dans son verbe. Si nous le tolérons ainsi transformé, ne serait-ce point parce qu'il est né bon enfant, parce qu'au fond il est simple,

---

(1) *Le Monde illustré,* 25 octobre 1862.

(2) *Le Billet de Joséphine,* opéra-comique en trois actes et en quatre tableaux, paroles de G. Feydeau et J. Méry, musique d'A. Kaiser, 1902, Théâtre de la Gaîté : La scène se passe au temps de la campagne de Bonaparte en Italie. Joséphine est Joséphine de Beauharnais. Le caporal Cadet Roussel, à qui les choses arrivent par trois, est mêlé à l'action.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

naïf, ingénu et, dès lors, susceptible comme Pierrot d'être idéalisé ?

Une pensée de ce genre a dû inspirer l'auteur belge René de Man, lorsque, pour des matinées de bons enfants, il a fait du fantoche d'Aude et Cie un glorieux gosse au service de Dumouriez et de la France révolutionnaire (*Cadet Roussel*, 1921, 1926, Folies-Bergère et Gaîté, à Bruxelles).

Mais tout cela, tous les prolongements venus depuis cent ans, ce n'est plus le cycle, le vrai cycle. Il n'y a là que des échos, de loin en loin répétés et toujours davantage assourdis, d'une gloire passée. On ne sent plus un type populaire, un thème littéraire sur lequel brodent des auteurs travaillant les regards dirigés vers un public qui « connaît son homme » et qui se tient au courant de ses faits et gestes. L'emploi du mot *cycle* dont, à diverses reprises, nous nous sommes servi, se justifie par ce motif pour la période 1790-1820 : l'ensemble des œuvres réalise un total d'inspirations qui se suivent, qui s'enchaînent, qui s'adressent à une génération et qui exploitent un personnage dont on peut dire qu'il est dans l'air, qu'il est en pleine floraison, en vivante popularité pour les habitués de spectacles. Mais le mot cycle trouve sa justification encore par cet autre motif que, dans cet ensemble d'œuvres, nous avons un ensemble d'êtres qui reviennent souvent. Cadet circule entouré d'un personnel qui lui constitue une société propre, un monde spécial, un milieu familial et amical. Par crainte d'alourdir nos analyses, nous n'avons pas dit, comme nous aurions pu le dire, qu'autour de lui maintes figures fixes reparaissent plus ou moins fréquemment : son père, sa mère, ses frères, sa fiancée Manon Cloutier qui devient sa femme, des enfants, le père et la mère Cloutier, le cabaretier Bontems, le confrère Beuglant, poète tragique, le faux camarade Blanchet, les Grugeot, Grignardet l'élève, Jobar, etc... C'est tout un personnel qui contribuait assurément à prêter une sorte de continuité et d'unité au « répertoire Cadet-Roussel ».

Si l'occasion ne s'était pas offerte déjà, et si elle ne devait pas se renouveler ailleurs, nous insisterions sur les raccords signalés

Digitized by Google
Original from PENN STATE

au cours de nos analyses entre les pièces dont est formé le répertoire susdit, sur leurs points de jonction et de suture qui font vraiment songer à ceux par lesquels se rejoignent et se groupent nos vieilles épopées du moyen âge, nos chansons de geste des cycles de Charlemagne et de Guillaume d'Orange. Elles sont rattachées, ces pièces, les unes aux autres, non seulement par la fréquente réadaptation des mêmes personnages, mais aussi par la reprise d'une intrigue antérieurement amorcée, par des allusions, des rappels, des renvois, par l'utilisation d'analogues éléments de rire. Le même genre de lien est fourni plusieurs fois par la populaire et fameuse chanson *Cadet Roussel est bon enfant* : elle est exécutée dans plusieurs œuvres à titre d'air connu (*Le Café des Aveugles*, *Cadet Roussel Barbier*, *Cadet Roussel aux Champs-Élysées*, etc.).

Si nous n'avions pas déjà mis en relief, et si nous ne devions pas montrer en d'autres chapitres l'importance de l'acteur-interprète dans la constitution des cycles, nous insisterions également sur le facteur de continuité qu'apporte un transformiste, tel que Brunet, au répertoire de « l'imbécile diseur ». Il n'a pourtant pas été le créateur du rôle. On s'en souvient. C'est Beaulieu qui l'a joué, et avec succès, dans la première pièce : *Le Café des Aveugles*. Il l'a repris dans la *Mort de Cadet Roussel*. Mais le grand homme, le grand spécialiste, fut Brunet, qui s'illustra également dans les Jocrisses. Le *Dictionnaire des Théâtres* de Henri Lyonnet le définit : « celui qui atteignit le sublime dans la niaiserie et dans la stupidité, le roi des Jocrisses et des Cadet Roussels ». Il ajoute : « Brunet fit courir tout Paris avec *Cadet Roussel Maître de déclamation*. » Il le fit courir avec d'autres pièces du même répertoire et il en vint presque à détenir le personnage comme une sorte de bien privé. Il n'a quitté la scène que le 21 décembre 1841, et l'on conte que, durant la dernière année de son règne, il aurait encore été le roi susdit dans *Cadet Roussel Beau-Père*. Mais il ne s'est pas contenté de représenter les inventions de Joseph Aude et C^ie^. A l'instar de beaucoup d'acteurs, surtout des inter-

Digitized by Google
Original from PENN STATE

prètes de types populaires, il a coopéré aux refontes de son héros. Une part de collaboration lui revient dans des parades comme *Cadet Roussel Barbier, Cadet Roussel chez Achmet*.

Le trait général du présent cycle, le trait qui, peut-être, intéresse et frappe le plus l'historien des lettres, c'est l'emploi fréquent que l'on a fait du type pour attaquer le mauvais goût de l'époque, parodier les productions à la mode, railler le mal d'écrire, ridiculiser la pompeuse déclamation tragique. Nous l'avons constaté : l'esprit satirique est l'esprit animateur des pièces qui s'intitulent *Cadet Roussel ou le Café des Aveugles; Le Café des Clairvoyants; L'École tragique; La Mort de Cadet Roussel; Cadet Roussel Mahomet; Cadet Roussel Misanthrope; Cadet Roussel Barbier; Cadet Roussel aux Champs-Élysées; Tous les Niais de Paris; Cadet Roussel chez Achmet; Cadet Roussel Maître d'école; Cadet Roussel au Jardin turc; Cadet Roussel Hector; Cadet Roussel Beau-Père; Cadet Roussel panier percé; Cadet Roussel Procida; Cadet Roussel Troubadour; Cadet Roussel Maître de ballet*, etc. Pareil esprit contribuait évidemment aussi à déterminer une atmosphère ou une impression d'unité dans cette série d'œuvres.

*
* *

Voilà de bien longues et de bien lourdes considérations critiques sur un théâtre dont le souvenir est presque entièrement ou, peut-être, complètement effacé de la pensée française. Tout le labeur qu'on dépense pour la reconstitution des aventures et des avatars scéniques d'un personnage falot et faiblement symbolique ne se justifierait pas, sans aucun doute, s'il ne comportait et ne permettait quelques déductions sur l'histoire des idées et des goûts d'une nation. Assurément, comme nous venons de le laisser entendre, la génération présente se passe fort bien de connaître les pochades précitées qui ont sombré dans le noir oubli. Elle a tant d'autres choses à lire, choses anciennes ou actuelles, mais qui sont belles. Seulement, ces pochades ont amusé « nos pères », ces braves pères dont nous

Digitized by Google
Original from PENN STATE

aimons à nous réclamer lorsque nous voulons légitimer nos incursions dans les *terrae ignotae* de jadis. Elles les ont amusés pour les raisons déjà signalées et notamment par leur caractère parodique.

Devenus parodistes, Cadet Roussel et tous ses confrères, du même jeu théâtral, rencontrés ailleurs, ont partagé momentanément la gloire de ceux qu'ils raillaient. Mais la parodie disparaît à l'ordinaire; elle ne laisse, habituellement, aucune trace sensible, comme au reste tout ce qui est production improvisée. La littérature scénique — parodique ou non — de Cadet Roussel, littérature hâtive et sans profondeur, est aujourd'hui rayée des tablettes du théâtre français. Seule, nous l'avons dit en commençant, sa petite littérature lyrique, une simple chanson, a survécu. Vaut-elle mieux peut-être que la première? Avons-nous un authentique chef-d'œuvre dans la série de couplets à début fixe (ou peu s'en faut) : « Cadet Roussel a trois...? » Non pas que nous sachions. Mais c'est de la littérature en musique, et le fredon qui soutient ces trois douzaines de strophes est de la mélodie bien faite, de la mélodie facile à retenir pour des enfants, pour cet âge par lequel nous passons tous en entrant dans la vie, ainsi que le ferait remarquer le héros d'une autre chanson populaire, La Palisse. Son confrère Cadet Roussel a traversé victorieusement le XIX^e^ siècle, grâce à sa qualité d'homme chansonné. Rien ne résiste comme une heureuse trouvaille musicale! Nous l'avons déjà dit. Il fallait nécessairement le redire ici.

Transformismes divers.

L'histoire complète de la régénération littéraire serait longue à retracer. Elle pourrait être poussée en bien d'autres sens encore. Elle trouverait matière à de curieuses et d'instructives investigations dans tous les coins de la littérature. Par conséquent, on le devine, le dernier mot n'est pas écrit, dans les pages précédentes, sur les passe-partout ou les types à méta-

Digitized by Google
Original from PENN STATE

morphoses. Ce dernier mot ne sera pas énoncé dans les pages suivantes non plus, mais peut-être nous sera-t-il permis d'ajouter quelques indications sur les personnages populaires qui ont également subi, les uns plus, les autres moins, l'opération de la réincarnation et qui ne sont pourtant pas tous des personnages symboliques.

La famille des Pointus. — Jérôme Pointu fut populaire à la fin du XVIII[e] siècle et au début du XIX[e], et il le fut avec tout un groupe de parents. On en attribue la création à Alexandre-Louis-Bertrand Robineau, dit de Beaunoir (1), mais la chose n'est pas nettement prouvée. Il y a matière à contestation sur la paternité de l'œuvre qui mit le type au jour : *Jérôme Pointu*, comédie en un acte et en prose (13 juin 1781). Elle raconte l'aventure d'un riche procureur qui commence par jouer au magistrat sévère avec son maître clerc; mais, dans les scènes suivantes où ce clerc s'est déguisé en marin anglais, Jérôme Pointu se rend coupable de toutes les faiblesses que d'abord il reprochait à son employé. Nous venons de l'appeler un type. L'est-il en effet? On peut se le demander, car, au fait, où est le symbole? Dans l'idée qu'il est un « pointu » qui ne dure pas, qui ne reste pas « pointu » jusqu'au bout? Peut-être. Quoi qu'on en pense, cette œuvre obtint une vogue extraordinaire. Une édition, parue au cours de l'année de la représentation, nous en parle ainsi : « Le charmant conte de Voltaire intitulé *Memnon* a donné l'idée de cette petite pièce qui est écrite avec beaucoup de gaieté. Son succès fut prodigieux; elle eut cent cinquante représentations de suite. Il est vrai que l'acteur chargé du rôle de *Jérôme Pointu* le rendit d'une manière supé-

(1) Il a vécu de 1746 à 1843. Sur cette attribution, voir DE MANNE et MENETRIER, *Galerie historique des acteurs français*. — CHARLES MONSELET et HENRI ALLORGE pensent de même. — Au sujet de Beaunoir, voir SOLEINNE, n° 2250 : « La plupart des pièces de Beaunoir ont été publiées sous le nom de sa femme, qui y avait plus ou moins de part. Il n'a pas fait imprimer la moitié des pièces qu'il a données aux Variétés, et qui durent leur succès au jeu comique de Brunet-Mira. »

Digitized by Google
Original from PENN STATE

rieure et que tout Paris, qui l'avait déjà vu avec enthousiasme jouer celui de Jeannot des *Battus payent l'amende,* le trouva d'un comique encore plus piquant dans *Jérôme Pointu* (1). » L'acteur était Volange. Il triompha dans d'autres Pointus, car le personnage fut repris, ou plutôt ce fut sa famille que l'on exploita, comme on le verra bientôt.

Revenons un instant à la question de paternité. M. Henri Allorge l'expose en ces termes dans une étude sur Janot et Jocrisse : « La *Gazette de France* attribue à Dorvigny les *Pointus*. Dorat-Cubières dit aussi qu'il y travailla. Cela semble à première vue une erreur, car le *Père des Pointus* est Robineau, dit de Beaunoir, qui fit *Jérôme Pointu* (13 juin 1781); *Thalie à la Foire ou les Pointus* (1783) et *Eustache Pointu chez lui ou Qui a bu boira* (1784). Guillemain a écrit aussi trois pièces de cette famille : *Boniface Pointu; Les Bonnes Gens ou Boniface à Paris* et le *Bienfait récompensé ou la suite des Bonnes Gens.* Ces pièces ont toutes été jouées aux Variétés Amusantes, comme celles de Dorvigny et par les mêmes acteurs, notamment Volange. Il est possible que Dorvigny ait fait aussi quelque *Pointu* dont la trace ne soit pas restée, ou bien ait collaboré avec Guillemain, avec qui il écrivait de petites pièces pour les Ombres Chinoises de Séraphin (2). » En réalité, Dorvigny a fait un *Pointu* dont la trace est restée. Il existe, en effet, une comédie signée de lui : *On fait ce qu'on peut et non pas ce qu'on veut,* où nous avons deux personnages désignés : *M. Pointu, ivre, Mme Pointu, bègue.* Or cette pièce, qui fut donnée aux Variétés, date de 1779. Elle a donc précédé de deux ans le *Jérôme Pointu* de Beaunoir.

Maintenant, quelques détails sur le cycle des Pointus. Guillemain a fait une comédie en un acte et en prose sous le titre de *Boniface Pointu et sa famille* (1er février 1782), et avec les personnages : Boniface Pointu, riche laboureur du pays de

(1) *Jugements et anecdotes,* joints à l'édition de 1781 (édition Paris, Bureau de la Petite Bibliothèque des Théâtres, 1784).

(2) *Charlot, Janot et Jocrisse,* p. 617.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Caux; Mme Pointu, femme de Boniface; Thérèse Pointu, fille de Boniface; Blaise, domestique; Jérôme Pointu, procureur en la cour et Eustache Pointu, marchand à Paris, deux frères de Boniface; Mme Pointu, femme d'Eustache; Eustache Pointu le fils. Nous y retrouvons donc Jérôme dans son rôle de procureur, mais il n'occupe pas une place de premier plan. On ne le rencontre point dans les œuvres suivantes qui sont consacrées à la famille Pointu : *Les Bonnes Gens ou Boniface à Paris*, comédie en un acte et en prose, par Guillemain (16 mars 1783, Variétés Amusantes; personnages : Boniface Pointu; Mme Boniface; Mme Blaise, fille de Boniface...); *Thalie à la Foire et les Pointus*, comédie en un acte et en prose, par Mme de Beaunoir (17 mai 1783, Variétés Amusantes; Boniface et Eustache Pointu, etc...).

Le susdit Jérôme revient au jour, mais sans que sa participation ressemble à celle du 13 juin 1781, dans le *Bienfait récompensé ou la suite des Bonnes Gens*, comédie en un acte de Laroche (15 décembre 1783, Variétés Amusantes); il est absent de la comédie-proverbe de Mme de Beaunoir : *Eustache Pointu chez lui ou qui a bu boira* (21 juillet 1784, Variétés Amusantes), et nous le revoyons que dix ans plus tard, dans la *Folie de Jérôme Pointu ou le Procureur devenu fou*, comédie en deux actes et en prose, par Mme Villeneuve (22 août 1794) (1).

Ici paraît s'arrêter l'histoire des Pointus ayant plus ou moins valeur de types (2). Résumons-la par un rappel des titres des pièces qui la composent : *Jérôme Pointu; Boniface Pointu* (avec Jérôme et Eustache); *Le Bienfait récompensé* (Boniface, Jérôme, Eustache); *Eustache Pointu chez lui* (Eustache); *La Folie de Jérôme Pointu* (avec Jérôme). En somme, il y a là trois rôles essentiels à retour : Jérôme, Boniface et Eustache. Le premier

---

(1) SOLEINNE, nos 2456 et 3474. Pièce fort rare.

(2) L.-H. LECOMTE a tort quand il dit que la comédie d'*Eustache Pointu ou Qui a bu boira* « clôtura dignement l'épopée plaisante des Pointus », *Histoire des Théâtres de Paris, Variétés Amusantes*, p. 101. — Il y a dans GOIZET-BURTAL, II, p. 48, cette indication inachevée : « *La Dernière Folie de Jérôme Pointu*. — Voyez : *Le Mort vivant, ou, etc.* ». Quid?

Digitized by Google
Original from PENN STATE

et le dernier présentent une espèce de personnalité symbolique. Leur famille a été populaire. Elle a eu son « épopée plaisante. Divers auteurs l'ont écrite, à la grande joie des spectateurs qu'elle amusait en leur prêchant ce premier des devoirs humains : la bonté » (1).

Ils ne l'auraient vraisemblablement pas écrite ou, du moins, ils ne l'auraient pas faite en autant d'œuvres si Volange, l'interprète attitré Volange, n'avait pas été là pour entretenir le succès de cette famille. Il peut revendiquer le mérite d'une demi-création pour avoir tenu les rôles de Jérôme (dans *Jérôme Pointu*), de Boniface, Jérôme, Eustache père et fils, Mme Eustache (*Boniface Pointu et sa famille*), de Boniface (*Les Bonnes Gens*), de Boniface et Eustache (*Thalie*), de Boniface, Eustache et Jérôme (*Le Bienfait récompensé*), d'Eustache (*Eustache Pointu chez lui*). Cette énumération suffirait à prouver son talent de transformiste. Une autre preuve de l'art qu'il mettait à se métamorphoser nous est fournie par la distribution des neuf rôles de la pièce : *On fait ce qu'on peut et non pas ce qu'on veut*, qui est sous-intitulée *comédie-proverbe à deux acteurs*, représentée pour la première fois aux Variétés en 1779. L'un de ces acteurs se nommait Beaulieu et faisait M. Franville, « entrepreneur de comédie ». Le second était Volange, qui jouait les huit autres rôles : Un souffleur; un valet allemand; le beau Léandre; M. Pointu, ivre; Mme Pointu, bègue; l'abbé; le fiacre; le commissaire.

Barogo. — Les chantres de la dynastie des Pointus sont fort oubliés de nos jours. Ils n'ont droit à sortir de l'obscurité que pour les raisons historiques et sociales qui nous ont dicté les lignes précédentes. Ce sont des considérations du même genre qui, seules, peuvent justifier le souvenir qu'on accorderait à Maurin de Pompigny et à son personnage Barogo le ramoneur. Ce personnage fait les frais des trois comédies en prose, jouées

---

(1) L.-H. Lecomte, *Histoire des Théâtres de Paris, Variétés Amusantes*, p. 101.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

aux Variétés Amusantes : *Le Ramoneur Prince et le Prince Ramoneur* (12 décembre 1784) ; *Barogo ou la suite du Ramoneur Prince* (24 juillet 1785) ; *Le Mariage de Barogo*, seconde suite du *Ramoneur Prince* (24 novembre 1785) (1).

Nicodème. — L'auteur jadis très populaire qui signait « le Cousin Jacques », et qui se nommait en réalité Louis-Jacques Beoffroy de Reigny, appartient également à la classe des écrivains « oubliés et dédaignés ». On a pourtant dit de lui qu'avec son *Nicodème dans la Lune ou la Révolution pacifique* (1790), il « avait, comme Aude et Dorvigny, mis la main sur un de ces types qui s'imposent et font école. La postérité des *Nicodème* n'atteignit pas à la hauteur de celle des *Janot*, des *Jocrisse* et des *Cadet Roussel*, mais elle fut cependant fort respectable : Les *Deux Nicodème*, les *Trois Nicodème*, *Nicodème aux Enfers* et quelques autres *Nicodème*, qui suivirent à la queue-leu-leu, établirent ce personnage qui eut sa personnification dans Juliet, un acteur de mérite et dont la réputation balança un moment celle de Volange » (2). Le premier Nicodème, le *Nicodème dans la Lune* du Cousin Jacques, — « folie » en trois actes et en prose, — était une de ces fantaisies qui, du moment qu'elles se passaient dans la lune, devaient presque inévitablement constituer une revue satirique des événements de notre planète. Aussi ne s'étonne-t-on pas d'entendre l'œuvre se clore par ces mots que prononce le héros, qui est un brave paysan simple et sensé :

Tous ceux qui n' seront pas contens
En France d' leu fortune
Afin d' mieux passer leur tems
Pourront v'nir avec moi dans
La lune!

---

(1) « Une quatrième [pièce] intitulée : ***Les Voyages de Barogo,*** et dont le manuscrit existe, fut composée vers la même époque ; mais elle ne fut pas représentée » : DE MANNE et MENETRIER, *Galerie historique des Comédiens de la troupe de Nicolet*, p. 163.

(2) EUGÈNE HUGOT, *Théâtre du Palais-Royal*, pp. 95-96. — Sur ce même personnage, voir WELSCHINGER, *Théâtre de la Révolution*, pp. 448-451.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

La pièce fut jouée pour la première fois le 7 novembre 1790 au Théâtre-Français Comique et Lyrique. Une édition parue chez Froullé, en 1791, à Paris, nous enseigne qu'elle fut représentée le 27 septembre 1791 pour la cent cinquante-sixième fois au même théâtre. Son succès alla plus loin. « Quatre cents représentations n'en épuisèrent pas la vogue; elle fit la réputation de plusieurs acteurs, entre autres de Juliet, admirable de masque et de jeu, et de Brunet, qui prit ensuite le rôle... Elle fit entrer plus de cent mille écus dans la caisse du directeur, tandis qu'elle ne rapporta en tout que seize cents livres à son auteur ». Voilà ce que dit Charles Monselet dans son histoire des *Oubliés et des Dédaignés*. Il ajoute : « Une fois le type de Nicodème décidé et parfaitement adopté par le public, Cousin Jacques crut qu'il n'y avait plus qu'à l'exploiter, comme avait fait Dorvigny pour *Janot*, Pompigny pour *Barogo*, Beaunoir pour *Pointu* (1) ». Mais avant qu'il n'eût commencé ce travail de réincarnation, le citoyen Déduit avait parodié son *Nicodème dans la Lune* en un vaudeville joué le 11 juin 1791 : *Nicodème dans le Soleil* (Théâtre de M. Yon, en son café, boulevard du Temple) (2). Cousin Jacques vint cinq mois plus tard avec les *Deux Nicodèmes ou les Français dans la planète de Jupiter*, comédie-folie en deux actes (21 novembre 1791, Feydeau), mais sa reprise fut très mal accueillie et il dut la retirer. « Les *Deux Nicodèmes*, écrit encore Monselet, furent suivis d'un *Nicodème aux Enfers* (en cinq actes, 1792) qui eut un sort plus doux, c'est-à-dire vingt ou vingt-deux représentations. Quelques almanachs de spectacle parlent encore d'une autre pièce : *Les Trois Nicodèmes*, mais tous mes efforts pour la retrouver ont été inutiles (3). »

D'autres veillaient sur la gloire du nouvel élu des masses populaires. Armand Gouffé et Rouhier-Deschamps l'utilisèrent à leur

---

(1) Pp. 172-174.
(2) Tourneux, *Bibliographie... Révolution française*, n° 19720.
(3) P. 175.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

tour pour railler les petites idées du jour. *Nicodème à Paris ou le Décadi et le Dimanche* (vaudeville en un acte, 24 janvier 1796, Cité-Variétés) nous le montre qui revient en ballon de la lune. En bon paysan philosophe qu'il est, il raille les Français qui se disputent pour le décadi et le dimanche. De son côté, le Cousin Jacques essaie de le maintenir en vogue par *Turlututu Empereur de l'Ile Verte*, qu'il définit en sous-titre : « folie, bêtise, farce ou parade, comme on voudra, en prose et en trois actes, avec une ouverture, des entr'actes, des chœurs, des marches, des ballets, des cérémonies, du tapage, le diable, etc., paroles et musique du Cousin Jacques, représentée à moitié le lundi 3 juillet 1797 (15 messidor an VI), et ensuite tout à fait le surlendemain, mercredi, 17 messidor, sur le théâtre de la Cité... (1) ».

A tout prendre, ce Nicodème de Cousin Jacques et Cie n'est pas un vrai type symbolique, mais c'est un personnage curieux à considérer, parce qu'on le traite en passe-partout. On le promène dans la lune, au ciel, chez Jupiter, aux enfers; on le double, on le triple... C'est une « utilité » scénique qui, vu ses emplois, mérite une mention après les Janot et les Jocrisse. Ainsi en va-t-il de

Cadet Buteux. — Il se range également dans la catégorie des triomphateurs éphémères. Il eut sa vogue au XIXe siècle et les faveurs du cycle lui furent conférées. Désaugiers l'exploita, et, en ce faisant, il créa une sorte de parodiste littéraire. Son Cadet Buteux est un homme du peuple qui a l'humeur joviale et l'esprit gouailleur, qui possède de la verve, du bon sens (du gros bon sens), qui n'est pas exempt de naïveté, mais qui sait railler et qui n'évite pas toujours la grivoiserie. Il annonce quelque peu le Gavroche de Victor Hugo.

---

(1) Je ne sais ce que contient *Nicodème sur la terre*, vaudeville en un acte, par Charles Cabot et de Jallais (1855).

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Sa spécialité consiste à plaisanter, dans des pots-pourris ou des suites de couplets, sur des airs à la mode, les opéras, tragédies et comédies en vogue. D'où son répertoire qui donne, par exemple, le compte rendu de la *Vestale,* opéra de Jouy et Spontini, joué le 15 décembre 1807 et qui obtint un succès prodigieux. Voici le ton :

Silence, silence, silence,
V'là qu' la première acte commence,
Chacun m' dit d' mettre chapeau bas.
Je l' mets par terre, y n' tombera pas.

(Chanté sur l'air : *A boire! à boire! à boire !*)

Désaugiers a fait rire par des rimes du même genre dans ses autres parodies : *Cadet Buteux à la représentation d'Abufar, à l'Opéra* (imprimée en 1814; la pièce visée est l'*Abufar ou la famille arabe* de Ducis, 13 avril 1795); — *Le terme d'un règne ou le règne d'un terme, relation véridique, écrite en forme de pot-pourri, sous la dictée de Cadet Buteux, par Désaugiers, son secrétaire intime* (1815); — *Cadet Buteux sortant de la représentation des Danaïdes* (1818; *Les Danaïdes,* opéra d'Antonio Salieri, compositeur italien); — *Cadet Buteux au Vampire ou relation véridique du prologue et des trois actes de cet épouvantable mélodrame, écrite sous la dictée de ce paresseux du Gros-Caillou, par son secrétaire Désaugiers* (1820); — *Cadet Buteux électeur ou le Songe réalisé* (1820); — *Cadet Buteux, actionnaire du Gymnase Dramatique* (1821); — *Cadet Buteux à la première représentation du Paria ou Récit véridique de cette tragédie, écrit sous la dictée de l'historien du Gros-Caillou* (1822; C. Delavigne, *Le Paria,* tragédie, 1er décembre 1821, Odéon); — *Cadet Buteux à l'École des Vieillards* (1824, C. Delavigne, *L'École des Vieillards*, comédie, 6 décembre 1823).

Au même couplétier, la littérature parodique de France doit encore : *Cadet Buteux épicurien ou l'Épicuréisme des Porcherons* (chanson de Cadet Buteux qui veut être épicurien); *Cadet*

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Buteux au Boulevard du Temple (chanson sur ce qu'on voit au dit Boulevard); *Cadet Buteux à la représentation de la Psyché du Vaudeville* (1); le *Récit véridique de Cadet Buteux, passeux d'la Rapée, au sortir des expériences du sieur Olivier* (le sieur Olivier était un escamoteur). Désaugiers a de plus signé du nom de son type des historiettes de circonstance et des comptes rendus dans le journal *La Quotidienne* (2).

Cadet Buteux reparaît ailleurs : ainsi dans la *Lettre de Manon la Ravaudeuse à Cadet Buteux sur le Déluge universel ou l'Arche de Noé* (encore un pot-pourri; Versailles, Jalabert, 1821) (3). L'écrivain belge Charles Froment s'est également servi du personnage, et cela pour lui faire faire un récit burlesque du Congrès de Vérone (de 1822) (4). Nous ignorons ce que l'écrivain français Charles Folignet a tiré de lui dans son vaudeville de *Cadet Buteux* (6 novembre 1847, Théâtre Lazary) (5).

La littérature pour enfants. Le cinéma. — Nous avons écrit plus haut : « L'histoire complète de la régénération serait longue à retracer ». Il y aurait beaucoup à chercher du côté de la littérature pour enfants. On l'a bien senti d'ailleurs : que de choses nous avons dû omettre! Nos *suites* de Gribouille, Lustrucru, la Mère Michel, la Mère l'Oie, Nicodème, Nicaise, du Juif Errant, de La Palisse, Triboulet, Panurge, des animaux de la Fontaine,

---

(1) Cette chanson et les deux précédentes sont publiées sans date dans l'édition de Désaugiers, *Chansons et Poésies fugitives*, Bruxelles, P.-M. De Vroom, 1824.

(2) King (Helen Maxwell), *Les Doctrines littéraires de la Quotidienne, 1814-1830. Un chapitre de l'histoire du mouvement romantique en France.* (Smith College Studies in Modern Languages, vol. I, octobre 1919-juillet 1920, p. 216.)

(3) Cf. *Le Déluge universel*, narration improvisée en pot-pourri, par Jérôme Gaillard, en sortant de la première représentation de ce drame lyrique à Versailles, Paris, Martinet, 1821; — *Le Déluge universel*, drame lyrique en trois actes, par Aug. Hapdé.

(4) *Cadet Buteux au Congrès de Vérone*, dans ses *Poésies*, Bruxelles, Galand et Lejeune, 1826, II, pp. 5-23.

(5) Goizet-Burtal, p. 390 : N. i.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

de Cendrillon, Barbe-Bleue, Paul et Virginie, M. de Crac, Dumollet, Macaire, Joseph Prudhomme, d'Arlequin, de Pierrot, Cassandre, Polichinelle, Gilles, Jocrisse, Cadet Roussel, auraient pu s'étoffer d'indications de tout genre puisées dans les *œuvres et répertoires pour l'enfance et la jeunesse*, *les théâtres*, *bibliothèques*, *musées pour garçons*, *fillettes*, *familles*, etc. On y trouve et des contes et des légendes, et des poésies, et des monologues, et des dialogues, et des saynètes, et des opérettes, et des pantomimes avec types populaires. Qu'il nous soit permis de donner une lègère satisfaction à notre conscience d'historien et de bibliographe en renvoyant le lecteur à quelques collections qui renferment une partie de la littérature dont, volontairement, nous nous abstenons de parler en détail : *Le Chercheur ; Petite Bibliothèque Blanche ; Albums Stahl ; Bibliothèque des succès scolaires ; Bibliothèque d'éducation et de récréation ; Albums pour les petits enfants ; Albums pour la Jeunesse ; Les Livres roses pour la Jeunesse ; Les Belles Images ; La Jeunesse Illustrée ; La Semaine de Suzette ; Bibliothèque de Suzette ; Le Petit Illustré ; Le Cri-Cri ; Fillette : Le Bon Point ; L'Épatant, Tilutin*, etc., etc. (1)... Nos types à déguisements ont passé par là; leurs aventures joyeuses, fantaisistes et réalistes ont fourni quelque contribution à ces collections. Il en a été de même pour les histoires qui sont arrivées à des personnages tels que Harpagon, Cartouche, Mandrin, Gil Blas, Calino, M^me^ Benoîton, Tartarin, Cyrano. Toutefois, les mentions qui seraient à faire ici montreraient que la dite littérature ne se distingue pas nettement des livres destinés à la jeunesse et à l'âge mûr. Ainsi les aventures et les histoires d'un Joseph Prudhomme et d'une M^me^ Benoîton, comme elles nous sont narrées par le marionnettiste Lemercier de Neuville, iraient tantôt vers un public, tantôt vers l'autre. On a déjà pu en prendre une idée dans notre premier volume (2).

---

(1) Librairies Hetzel; Le Bailly et O. Bornemann; S. Bornemann; Hachette; Delagrave; Gautier et Languereau; Larousse, etc.

(2) I, pp. 108-111, 498-499.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Une présentation complète indiquerait évidemment mieux comment elles peuvent servir à un double usage (1) :

Le Sire de Benoîtonville, revue représentée pour la première fois chez Louis Ulbach, le 11 mars 1866. — *Les Fourberies de M. Prudhomme, demande en mariage en un acte*; personnages : M. Prudhomme, Mme Benoîton (2). — *Le Petit-fils de M. Prudhomme*, avec les mêmes personnages, 15 novembre 1867. — *Mon Village, intermède pastoral en un acte et en vers*, représenté pour la première fois à Marseille, au Cercle de la Société des Courses, 14 février 1868 : M. Prudhomme est à la campagne. — *Madame Benoîton est indisposée* : elle est soignée par M. Prudhomme, médecin. — *Le Système de M. Prudhomme, scène de jeu*; représentation à Monaco, 28 janvier 1868 : M. Prudhomme est devenu joueur. — *Le Procès Belenfant-des-Dames, scènes de la vie publique des magistrats, des avocats et évidemment des témoins et des accusés* : M. Prudhomme est chef du jury. — *Le Paquet n° 6, scène de trac monstre en un acte* : la scène se passe dans le salon de M. Prudhomme. — *Le mariage de Vénuska, scènes de la vie paternelle en un acte* : Vénuska est la fille de M. Prudhomme. — *Prudhomme Spirite.* — *Les Indiscrétions parisiennes, revue de l'année* : Prudhomme y est. — *Une Cabane pour deux, scènes des bains de mer* : Prudhomme y est avec Mme Benoîton. — *La maison Robert Macaire et Cie* (cinq actes) : Prudhomme y est encore. — *52 millions, savez-vous, procès financier en un acte* (7 janvier 1869); le théâtre représente une salle d'audience d'une petite ville du Limbourg belge : « Prudhomme, Joseph, né à Paris, professeur d'écriture, élève de Brard et Saint-Omer, expert près les cours et les tribunaux » est appelé au procès pour vérifier les écritures. — *Marches et Systèmes*, intermède en un acte, joué au Casino de Monte-Carlo, le 19 mars 1869. Le lieu de la scène est la salle des pas perdus de Monte-Carlo, où M. Prudhomme perd au jeu. — *La Robe de soie*, comédie en un acte et en vers; 9 décembre 1878, salle de l'Institut musical d'Orléans. M. Prudhomme, ici mis en scène avec Mme Prudhomme, résiste aux avances de quatre partis différents qui lui offrent une candidature. Il finit par dire :

Je resterai
Bourgeois ! Bourgeois naquis et Bourgeois je mourrai !
. . . . . .

---

(1) LEMERCIER DE NEUVILLE, *Paris Pantin*. Deuxième série des Pupazzi. Paris, Librairie internationale (A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie), 1868, LE MÊME, *Nouveau théâtre des Pupazzi, Texte et dessins naïfs par...* Paris, E. Hilaire, 1882.

(2) Daté du 19 novembre 1866 dans *Paris Pantin*.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Chez les amateurs de marionnettes, chez les enfants, chez les petits, le procédé du transformisme, qui si vivement divertit les grands, a toujours rencontré pleine faveur. Rien même n'est plus au goût des spectateurs de Guignols et des lecteurs de dix ans que le réemploi de pantins connus : « Dans le théâtre lyonnais, écrit Celler, Guignol est un type manié de mille façons, comme l'Arlequin dans la Comédie Italienne; cependant, le plus souvent, à Paris, Guignol est domestique chez un M*** qui est destiné, conjointement avec le gendarme et le magistrat, à recevoir les volées de bois vert qui sont traditionnelles aux marionnettes. Dans le Guignol primitif les rôles du héros varient davantage. Domestique dans le *Pot de Confitures*, il est savetier dans la jolie petite comédie, *Les Frères Coq*; il est canut dans le *Duel*, jeune paysan dans le *Marchand de Veaux*,... tailleur dans le *Dentiste* » (1). Mais il est bien autre chose encore à Lyon, à Paris et ailleurs : marchand de fagots, de picarlats, d'aiguilles, apothicaire, chef de brigands, au collège, à la caserne, député, avocat, dentiste, locataire, revenant, magicien, voyageur en Chine, dans la lune, en enfer, chez les Boches, en Alsace, aux Dardanelles, dans les tranchées, Guignol Cuistot, le capitaine Guignol... (2).

Dans le monde des bambins, le transformisme est si goûté que tel périodique illustré des temps présents a pu servir à ses jeunes abonnés, dans plusieurs centaines de numéros, la toujours même Bécassine, une servante lourdaude, mise, elle aussi, à toutes les sauces et à toutes les professions. Il n'a point lassé sa clientèle. Les abonnés en question n'ont point protesté, et

---

(1) *Les Types populaires*, p. 34.

(2) LEMERCIER DE NEUVILLE, *Histoire anecdotique des Marionnettes*, pp. 113, 115-116, *Souvenirs d'un montreur de Marionnettes*, Paris, Bauche, 1911, in-16, ainsi que son répertoire de Pupazzi, 1863-1893, qu'il détaille dans la Bibliographie; — FERNAND BOISSIER, *Théâtre de Guignol*, Paris, Librairie théâtrale; — *Théâtre Lyonnais*; — CROZIÈRE, *Le Guignol chez soi*, Paris, Nathan; — L'œuvre fondée par GASTON CONY, *Nos Marionnettes*, et les publications qui s'y rattachent; — CLAUDE HINOT, *Le fils à Guignol*, petites scènes avec chants, pour théâtre Guignol et théâtre de salon. Paris, librairie Larousse, 1923, 2 vol.; — etc., etc.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

même ils n'ont jamais dû cesser de rire. Pour eux et d'autres lecteurs du même âge, les éditeurs de cet illustré *(La Semaine de Suzette)* ont lancé et continuent de lancer des albums où l'appellatif aimé reparaît avec l'air triomphant des marchandises à placement sûr : *L'Enfance de Bécassine ; Bécassine en apprentissage ; Bécassine pendant la guerre ; Bécassine chez les Alliés ; Bécassine mobilisée ; Bécassine chez les Turcs ; Les Cent Métiers de Bécassine ; Bécassine voyage ; Bécassine Nourrice ; Bécassine Alpiniste ; Bécassine au pays basque ; Les Bonnes Idées de Bécassine ; L'Alphabet de Bécassine ; Bécassine, son Oncle et leurs amis ; Les Chansons de Bécassine.* (La Semaine de Suzette. — Les Albums de Bécassine. Texte de Caumery. Illustrations de J.-P. Pinchon. Paris, Gautier et Languereau.)

Mais ne voici-t-il pas aussi le grand plaisir du jour, plaisir enfantin, populaire, plaisir pour tous — le cinéma — qui continue, sans que ses créateurs et ses fournisseurs y aient songé, les traditions du transformisme littéraire d'antan? Une évidente continuité esthétique rattache nos héros actuels du film aux anciens types à déguisements. On ne s'étonnera donc pas de ce que des critiques très sérieux aient établi des rapprochements entre les uns et les autres. Après tout, ces rapprochements n'ont rien de que naturel et de scientifiquement justifié. Est-ce que les divertissements d'autrefois, même les plus puérils et les plus grossiers, n'ont pas donné naissance à de copieux et savants travaux, dont les auteurs n'ont jamais rougi à cause des sujets traités? Il ne faut pas d'ailleurs qu'une question ait reçu la patine du temps pour qu'elle soit jugée digne de devenir source d'érudition académique. Les mœurs et les joies populaires ne doivent pas absolument être décorées du titre officiel de « folklore » pour qu'elles deviennent l'objet de considérations graves. Quoi que d'aucuns puissent en dire, le succès de l'écran restera l'un des importants phénomènes psychologiques et sociaux de notre époque. Les historiens futurs en disserteront. Avec le recul des âges, ils seront plus que nous frappés de l'application de la loi des *riccorsi* dans le domaine

Digitized by Google
Original from PENN STATE

du film, une application qui a suggéré ces lignes piquantes et judicieuses à un collaborateur du *Journal des Débats* :

Nous avons vu à l'écran un certain nombre d'artistes créer des personnages permanents qui se transportent avec leur *caractère* d'un film à l'autre, de même que les *masques de la Commedia dell'arte* reparaissaient dans les intrigues diverses des pièces à canevas. Max, Rigaudin, Cocantin, Maciste, Charlot, Rio-Jim, Fatty et quelques autres sont des types établis une fois pour toutes et qui demeurent pareils à eux-mêmes dans un grand nombre de films spécialement composés pour mettre en valeur leurs traits caractéristiques. C'est exactement ce qui se passait pour les masques primitifs du théâtre italien. Pantalon et le Docteur, Brighella et Arlequin ; et, plus tard, les comédiens italiens installés à Paris et les acteurs de la foire en usèrent de même, non seulement pour Arlequin, mais encore pour quelques types dérivés comme Scaramouche, Mezzetin, Pierrot, Colombine, Francisquine, Sylvia, Isabelle, Marinette. De même que nous avons des séries de films intitulés *Charlot rentre tard ; Charlot fait la noce ; Charlot Apprenti ; Charlot sur la plage ; Charlot Cambrioleur ; Charlot Musicien ; Charlot Soldat*, etc. etc., ou *Fatty et la Plongeuse ; Fatty à l'école : Fatty Boucher ; Mabel et Fatty*, etc. ; le XVIII[e] siècle français nous offre une longue série de pièces écrites pour Arlequin, dont la liste depuis *Arlequin Amadis ; Arlequin Amoureux par enchantement ; Arlequin Apprenti Philosophe ; Arlequin Arbitre ; Arlequin Astrologue ;* jusqu'à *Arlequin Traitant ; Arlequin Valet de Merlin ; Arlequin Vendangeur* et *Arlequin Vendeur de Chansons*, occupe plus de vingt pages du *Dictionnaire des Anecdotes dramatiques* (1).

Toutes ces observations sont très justes, et il n'y aurait qu'une rectification à y faire : les vingt pages et plus du *Dictionnaire des Anecdotes dramatiques* n'indiquent guère l'étendue de la littérature arlequinesque. Nos lecteurs savent à quoi s'en tenir sur ce point. Ils ont de quoi compléter la liste (2). Quant à Charlot (3), ils compléteront peut-être également, car, depuis l'article du *Journal des Débats*, le passe-partout anglo-américain, le douloureux bouffon, ainsi qu'on l'a défini, a eu le temps de se renouveler : Charlot garçon de bar,

---

(1) Mars 1921. — Sur le même sujet, voir ALFRED LOMBARD, *Charlot et Scaramouche*. (REVUE HEBDOMADAIRE, 27 novembre 1926.)

(2) Ci-dessus, II, pp. 20 et suiv., et aux *Annexes*.

(3) Charlie Chaplin, dit Charlot.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

garçon de bureau, sportif, dans les coulisses, au spectacle, en partie de plaisirs, dans ses aventures héroïques ; Charlot pompier, vagabond, plombier, pâtissier, pasteur, pèlerin, roi, mitron, à la caserne, forçat...

Mais passons ! L'essentiel est de constater que les fervents de l'écran cinématographique ont de ces ancêtres dont ils peuvent se réclamer. Sans que la plupart s'en doutent, ils sont les descendants ou les répliques des spectateurs de quantité de spectacles populaires et parfois aussi littéraires de la France d'autrefois. Charlot, le roi des transformistes actuels, s'appelait jadis des noms d'Arlequin, de Pierrot, de Cassandre, de Crispin, de Jocrisse, de Cadet Roussel et de divers autres noms encore. Seulement les transformations de beaucoup de ses devanciers se sont étendues ou réparties sur un espace de temps plus large que celui qu'ont exigé les siennes. Pour certains d'entre eux, elles ont duré plusieurs siècles et elles pourraient continuer presque indéfiniment. Ces personnages à renouvellement incessant ont sur lui l'avantage d'être des fictions, — des fictions toujours susceptibles de reprises. Leur chef, Arlequin, dirait volontiers, dans son parler facétieux, qu'ils ont l'éternité devant eux.

Le personnage tout seul. — Au cours des pages précédentes, l'occasion s'est présentée plus d'une fois pour nous de signaler un genre de renouvellement littéraire d'une nature assez spéciale : c'est le genre qui fait reprendre un personnage en possession de la faveur publique, et qui le fait reprendre pour lui conférer les honneurs du monologue-vaudeville. Nous l'avons appelé *le personnage tout seul*. Ce genre rencontra jadis une fortune extraordinaire, grâce à Nicolas Brazier (1783-1838), auteur dramatique et chansonnier, qui dit, en parlant de son interprète dans la circonstance : « L'acteur Joly que nous avons vu aux théâtres des Variétés et au Vaudeville débuta aux Délassements dans un monologue intitulé : *L'Ivrogne tout seul*, que j'avais fait exprès pour lui. M. Dupaty ayant donné à la rue de Chartres *Arlequin tout seul*, petit cadre destiné à faire briller le talent de Laporte, tous les moutons de Panurge, je veux dire

Digitized by Google
Original from PENN STATE

tous les vaudevillistes, sautèrent le fossé; on vit alors surgir, sur tous les théâtres de la capitale, des monologues en couplets : *Cassandre tout seul ; Gilles tout seul ; Scapin tout seul ; Crispin tout seul ; Figaro tout seul ; Colombine toute seule ; Fanchon toute seule ;* le *Soldat tout seul ; l'Auteur tout seul,* enfin jusqu'à l'*Acteur tout seul* qui jouait souvent son rôle *tout seul* dans la salle » (1).

Le bilan complet des *tout seul* n'est cependant pas donné par là. D'autres illustrations littéraires ont eu leur monologue à vaudevilles : *Chérubin tout seul ; Frontin tout seul ; Janot tout seul ; Nicaise tout seul ; Lisette toute seule ; Monsieur Botte tout seul ;* l'*Avare tout seul ou Monsieur Boursillard* (2).

V. — La reprise par le transformisme généalogique.

Le procédé nous est maintenant apparu dans l'application (3). Il supprime en quelque sorte le type consacré, ou il ne nous le laisse apercevoir que sous l'aspect d'une personne interposée. Néanmoins, ce type reste le point de départ et son âme ou son esprit passe dans son descendant ou, mais beaucoup plus rarement, dans son ascendant. Cette reprise existe dans diverses arlequinades et pierroteries ; dans le *Fils de Figaro ou Fanfan et Colas rivaux* (1786) ; *Figaro ou tel Père tel Fils* (1800) ; la *Mort de Figaro* (1833) ; le *Fils de Figaro* (1835) ; la *Fille de Figaro* (1843) ; le *Dernier Figaro* (1848) ; *Figarella* (1889) (4) ; la *Fille de Figaro* (1914) (5) ; dans les *Héritiers de Crac* (1820) ; dans certains *Macaire* ; dans *Jocrisse grand-père, Jocrisse fils*

---

(1) *Chroniques des Petits Théâtres de Paris,* réimprimées avec notices, variantes et notes par Georges d'Heylli. Paris, Rouveyre et Bloud, 1883, I, p. 115.

(2) Pour Chérubin et Janot, voir ci-dessus, I, p. 45 ; II, p. 101. Pour les autres, voir *Annexes*.

(3) Voir ci-dessus, I, p. 345.

(4) Opéra comique, paroles de Charles Grandmougin et Jules Méry, musique de G. Clérice, 3 juin 1889.

(5) Voir ci-dessus, I, pp. 444-455.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

et Jocrisse petit-fils (1816); dans les *Trois Fils de Cadet Roussel* 1860); dans *Monsieur de la Palisse*, opérette de Robert de Flers et G.-A. de Caillavet, musique de Claude Terrasse (2 novembre 1904, Variétés); dans la *Fille du Cid*, tragédie en trois actes de Casimir Delavigne (2 mars 1840, Renaissance); dans l'*Enfant du Cid*, de Maurice Morel (pièce en un acte et en vers, 6 janvier 1921, Odéon); dans le *Fils de Monsieur Poirier* (1925), roman de Jean-José Frappa...

La reprise généalogique existe même dans telle « calinotade » que Calino fils doit avoir un jour adressée à son père : « Ce fut un grand malheur pour moi, le jour où vous entrâtes dans ma famille!... » Mais elle n'existe pas, comme nous l'avons dit, dans le simple fait de créer des parents à un type, lorsque ces parents n'ont pas quelque chose de sa nature morale (1). Ainsi, dans *Jocrisse congédié*, la mère et la sœur du héros sont deux femmes de bon sens qui vivent, l'une à côté de son fils, l'autre à côté de son frère : aucune attache généalogique d'ordre moral ne les unit à lui. De même en va-t-il pour *Léandre-Candide* (1784 : Candide fils), la *Critique de Madame Angot* (1817 : Pierre le petit-fils), ou la *Fille de Madame Angot* (1872).

Nous avons également fait observer que l'entourage familial n'offre point d'intérêt pour nous, du moment qu'il n'est qu'une invention nécessaire ou indispensable à l'intrigue d'une œuvre dans laquelle figure un type. Et pourtant, au cours de nos recherches, nous avons vu se constituer bien des groupements de l'espèce dont le spectacle vaudrait d'être évoqué : il mériterait cette attention pour les enseignements qu'à notre avis il fournit sur les procédés de développement et de renouvellement en littérature. Ainsi se justifierait une digression qui s'intitulerait : *Les Types en famille*. Pour en recueillir les éléments, il faudrait d'abord retourner aux biographies déjà faites de Mayeux, de Gil Blas, de la Mère Gigogne, du Juif Errant, de Roger Bontemps, Pathelin, Jean de Paris, Panurge, Cendrillon, Barbe-

(1) Voir ci-dessus, I, p. 345.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Bleue, Manon Lescaut, Candide, La Nouvelle Héloïse, Paul et Virginie, Figaro, De Crac, Mme Angot, Dumollet, Macaire, Joseph Prudhomme, des types italiens, de Janot, Jocrisse, Cadet Roussel. On y trouverait de quoi étoffer l'exposé auquel nous songeons. Des additions pourraient y être faites qui comprendraient notamment :

Arlequin, Tyran domestique, « enfantillage » en un acte, mêlé de vaudevilles (9 avril 1805), par Tournay, Désaugiers et Francis (Colombine, Fanfan et Violette, femme, fils et fille d'Arlequin). — Voir ci-dessous les dédoublements d'Arlequin, ainsi que ceux de Pierrot.

Les Deux Morts, opéra-comique (27 février 1781, Italiens), par J. Patrat (M. et Mme Cassandre).

Les Trois Filles de Cassandre, pantomime par Champfleury (mars 1849, Funambules).

Madame Dandin, un acte en vers (21 décembre 1911, Odéon), par J.-L. Croze, qui « fait revivre la figure connue du juge Perrin Dandin et celle non moins connue de sa femme Babonnette, digne assurément de cet honneur » (Adolphe Brisson).

Les Étrennes de Mercure ou le Bonnet magique, opéra-comique en trois actes et en vaudevilles (1er janvier 1781, Italiens), par de Piis et Barré (Géronte, Mme Géronte, Sophie, leur fille, etc.).

Monsieur Gogo à la Bourse, vaudeville en un acte et un tableau (16 mai 1838, Variétés), par Bayard (M. Gogo, Mme Gogo, Zizine, leur fille, Bilboquet, le saltimbanque).

La Famille Gogo, roman de Paul de Kock (1844). Un membre de la famille, Nicolas, veut abandonner ce nom qu'il trouve ridicule (t. I, p. 124; t. II, p. 114). Sa femme est du même avis : « Ce nom-là est si bête... d'autant plus qu'on l'a mis, à ce qu'il paraît, dans une pièce donnée avec grand succès au boulevard; il y avait, m'a-t-on dit, un M. Gogo, et l'on ne cessait pas de dire dans la pièce : Que ce M. Gogo est donc canaille! » (t. III, pp. 27 et 28). Eustache, frère de Nicolas, éprouve la même aversion pour son nom. — La pièce à laquelle pense Mme Gogo est sans doute *Monsieur Gogo à la Bourse*.

La Comète ou la Fin du Monde, à-propos-pantomime en quatre tableaux, par Charles Bridault et Paul Legrand, avec musique de Lindheim (28 mai 1857, Folies-Nouvelles) : Gogo, Mme Gogo. (L.-H. Lecomte, *Histoire des Théâtres de Paris, Folies-Nouvelles*, pp. 96-97.)

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Robert Macaire, de Maurice Landay (1921). — Voir ci-dessus t. I, p. 490. Gogo, qui a reçu le prénom d'Ernest, apparaît avec Jules Gogo, son frère; Mme Justine Gogo, sa sœur; Firmin Gogo, son oncle; Sébastien Gogo, son cousin; Ernest Gogo, son neveu; Pierre, Jules, Henri et Charles, ses petits-cousins.

La Détresse des Harpagons, roman de Pierre Mille (1923).

Les Mots à la Mode, comédie de Boursault (1694) : M. Josse, noble, auparavant orfèvre; Mme Josse, sa femme; Nannette et Babet, ses filles; M. Brice, avocat, frère de Mme Josse; Mme Brice, bouchère, mère de Mme Josse.

La Fille du Juif Errant, roman de Paul Féval. — Voir tome I, page 327, le *Juif Errant* de Sue (il a une sœur), et celui de Scribe (deux fils et une fille).

Passant la revue des familles, on observe que les noms changent de sexe comme les types : ainsi notre littérature connaît-elle des gens qui s'appellent Madame Barbe-Bleue, Monsieur Célimène (article fantaisiste de Henri Lavedan), Mademoiselle Gavroche, Les Don Juanes, La Juive Errante...

Dans le même ordre d'idées, on pourrait, à titre de « curiosité littéraire » et un peu, comme qui dirait, en marge de notre travail, former une liste nouvelle d'arlequinades et de pierroteries. Ce serait une liste offrant, de son côté, l'intérêt de nous présenter des « expressions » curieuses du goût qui, si souvent, a poussé la littérature à jouer avec les grands favoris Arlequin et Pierrot comme avec deux marionnettes propres à tout. Ici Arlequin et Pierrot se dédoublent, et parfois même ils deviennent trois ou quatre, avec des figures et des âmes qui se ressemblent ou s'opposent (1) :

— *Les Deux Arlequins* (Li dui Arlequini), comédie en trois actes (1667). Histoire d'Arlequin à qui une sorte de sosie, un Arlequin balourd, joue des tours. « Cet ouvrage est une rapsodie tirée de la *Double Jalousie*, des *Quatre Arlequins* et autres pièces italiennes (2). »

---

(1) Pour plusieurs des arlequinades, voir GOIZET-BURTAL, I, pp. 118 et 141; II, pp. 63-64.

(2) *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien*, p 238. La pièce doit être de Dominique Biancolelli.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

— *Les Deux Arlequins*, comédie en trois actes et en vers, par Le Noble (26 septembre 1691, Ancien Théâtre Italien; remise au Nouveau, le 11 mai 1724). Le thème des *Ménechmes* : Arlequin aîné et Arlequin cadet (1).

— *L'Amphitryon ou les Deux Arlequins*, pièce en trois actes, toute en vaudevilles, par l'abbé Pellegrin (Foire Saint-Germain, 3 février 1714). Non imprimée.

— *Arlequin-Pluton* (1719), de Thomas-Simon Gueullette (acte II, scène 3 : un petit Arlequin et une petite Arlequine, qui sont neveu et nièce d'Arlequin).

— *Les Deux Arlequines*, canevas italien en un acte, mêlé de scènes françaises, par Riccoboni père (20 mars 1718). Arlequin est aimé à la fois par la signora Trufaldina, *Arlequine*, et la signora Gradelina, autre *Arlequine*.

— *Les Quatre Semblables ou les Deux Lelio et les Deux Arlequins*, comédie en trois actes et en vers (5 mars 1733). En réalité, c'est une comédie tirée des *Ménechmes* de Plaute et donnée en italien en 1716. Elle a été mise en vers par Dominique. Le même sujet est traité dans les *Deux Arlequins jumeaux* dont le *Dictionnaire des Théâtres de Paris* parle ainsi : « *Les Deux Arlequins jumeaux*, canevas italien en trois actes, représenté sous ce titre le 27 juillet 1745, et peut-être avant, car cette date est copiée des *Affiches de Boudet*, et nous n'oserions la garantir. Le sujet a très peu de ressemblance avec celui des *Deux Arlequins* de M. le Noble, et la distribution des scènes est telle que les deux jumeaux ne se trouvent jamais ensemble, de façon que ces deux rôles sont joués par le même acteur. Un canevas, représenté en 1667 par les anciens comédiens sous le titre *Les Deux Arlequins*, a encore moins de rapport avec celui-ci que la pièce de M. le Noble. Les *Deux Arlequins jumeaux* ont été représentés le jeudi 29 décembre 1740 sous le titre des *Jumeaux*, et c'est la même pièce que celle qui est intitulée *Les Deux Lelio et les Deux Arlequins*, dans laquelle on a supprimé la ressemblance des maîtres (2). »

— *Le Divorce d'Arlequin et d'Arlequine*, comédie en trois actes, 13 mars 1741 (3).

— *La Parenté d'Arlequin*. « Ballet par M. Debesse, sur différents

---

(1) *Théâtre de Gherardi*, III, pp. 311-380.

(2) VII, p. 384.

(3) *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, II, pp. 300-301.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

airs de vaudevilles, 26 octobre 1744, donné à la suite de *Coraline-Arlequin et Arlequin-Coraline*. A la fin de la pièce, Arlequin reçoit une lettre de Bergame, qui lui apprend la mort de toute sa famille; un moment après, il la voit descendre d'une montagne. Le docteur, son oncle, chargé d'une valise, conduit la caravane; les frères, sœurs, cousins et cousines, de tout âge, le suivent deux à deux; Arlequin les embrasse chacun à leur tour, leur témoigne comiquement la joie qu'il ressent, et eux témoignent la leur par les danses qu'ils exécutent (1). »

— *Les Deux Arlequines*, canevas italien en deux actes et en prose, par Véronèse (13 août 1751, Comédiens Italiens). N. i.

— *Les Deux Arlequins et les Deux Scapins*, comédie italienne en trois actes et en prose par Véronèse (20 août 1755, Comédiens Italiens). N. i.

— *Les Deux Arlequins*, farce en un acte et en prose, par M... (1777). N. i.

— *Les Jumeaux de Bergame*, comédie en un acte et en prose, de Florian (6 août 1782. — Deux Arlequins, aîné et cadet).

— *Les Deux Arlequins*, comédie en trois actes et en prose, par Prévost (1785, Théâtre des Associés). N. i.

— *Les Deux Arlequins jumeaux*, pantomime en trois actes, par Lazzari (13 mars 1793, Variétés Amusantes) (2).

— *Le Chat botté ou les vingt-quatre heures d'Arlequin*, opéra-pantomime-féerie en quatre actes, par J.-G.-A. Cuvelier, musique de Foignet fils (20 mars 1802, Jeunes Artistes. — Arlequin; Colombine, femme d'Arlequin; Arlequin, fils d'Arlequin; Arlequina, sa fille).

— *L'Un après l'Autre, ou les Deux Trappes*, comédie en un acte mêlée de vaudevilles, par Désaugiers et Francis (1803). On y voit figurer Arlequin aîné, amant de Colombine et professeur de dessin; Arlequin cadet, amant d'Argentine et professeur de danse.

— *Les Deux Arlequins*, vaudeville en un acte. Auteur inconnu (9 juin 1804, Théâtre Olympique). N. i.

— *L'Amour Forgeron ou les Deux Arlequins rivaux*, pantomime-féerie et comi-arlequinade en trois actes, mêlée de danses et changements à vue (28 juillet 1818, Funambules). Auteur inconnu.

— *Les Deux Arlequins*, pantomime en six tableaux, par Charles Charton (16 avril 1853, Funambules). N. i.

---

(1) DESBOULMIERS, VII, p. 391.

(2) L.-H. LECOMTE, *Histoire des Théâtres de Paris, Variétés Amusantes*, p. 199.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

— *Les Deux Arlequins*, opérette en un acte et en prose par Mestépès, musique de Jonas (28 décembre 1865, *Fantaisies Parisiennes*).

— *Les Deux Pierrots*, opéra-comique en trois actes, par Dominique, 1714. N. i.

— *Les Deux Pierrots*, vaudeville en un acte, par J.-F. Bayard (1845).

— *Les Trois Pierrots* (7 novembre 1849) (1).

— *Les Deux Pierrots*, de Champfleury (mars 1851) (2).

— *Une Trilogie de Pierrots* (1857) (3).

— *Pierrot Ministre*, pantomime en un acte, d'Ernest Grandé, musique de Charles de Gessler, 18 mai 1895, Cercle Funambulesque : Pierrot, deuxième Pierrot, M^me^ Pierrot...

— *Les Deux Pierrots*, de Rostand (1909) (4).

Il va sans dire que le jeu du dédoublement se joue également bien avec d'autres personnages. On vient de lire le titre : *Les Deux Arlequins et les Deux Scapins*. On a lu depuis longtemps celui des *Deux Jocrisses ou le Commerce à l'eau* (1796) (5). — Troisième application : *Les Deux Crispins ou Encore des Jumeaux*, opéra bouffon en un acte et en prose, paroles et musique de Frédéric Le Miere [Lemierre de Corvey] (16 juin 1798, Théâtre des Amis des Arts et des Élèves de l'Opéra-Comique). C'est le vieux thème des *Ménechmes* repris (comme dans plusieurs œuvres précédentes) pour la mise en valeur d'un type populaire depuis un siècle et demi : les Crispins sont des jumeaux. — Quatrième jeu : *Les Deux Polichinelles*, pantomime en six tableaux, par Vautier (29 juillet 1854, Funambules).

. . . . . .

Ici s'achève l'histoire des types à transformisme extérieur. Ce sont des personnages que nous avons surtout fait voir dans

---

(1) LYONNET, *Dictionnaire des Comédiens français*, I, p. 459.

(2) EMILE BOUVIER, *La Bataille réaliste (1844-1857)*. Paris, Fontemoing, s. d., in-8°, p. 147.

(3) Voir ci-dessus, II, p. 61.

(4) Voir ci-dessus, II, p. 62.

(5) Voir ci-dessus, II, p. 107.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

des évolutions qui les enfermaient en des époques déterminées ou limitées et en des milieux spéciaux. De-ci, de-là, cependant, nous avons observé qu'ils ne restent pas toujours enclos dans des temps ou des cercles restreints. Ils ont eu des rencontres (et quelles rencontres! combien bizarres, combien inattendues!) avec des gens qui n'étaient pas du tout de leur monde. Au fait, on a remarqué qu'il s'était produit ainsi des mélanges entre les différents groupes dont nous avions, au chapitre Ier, dressé consciencieusement la nomenclature, et que, par conséquent, nous avions « isolés ». Tandis que nous commencions l'étude des Italiens, nous avons pris soin de noter qu'ils sortaient assez fréquemment de leur cadre. Mais, depuis lors, le lecteur a pu constater que les rassemblements cosmopolites n'étaient pas pour eux une sorte de monopole littéraire. Il s'en est effectué de semblables chez les Français. Ceux-ci se sont rapprochés de ceux-là : les créations de l'art indigène, si l'on peut dire, ont été confondues en un plaisant pêle-mêle avec les produits du dehors. La fantaisie des écrivains a volontiers promené les premiers et les derniers sur tous les chemins de la croûte terrestre, et même elle les a descendus au plus profond des Champs-Élysées. Bref, Italiens et Français, anciens et modernes, indigènes et exotiques, êtres de réalité ou d'invention cocasse, se sont coudoyés et heurtés en tout genre de compagnies et de contrées. Renvoyons, pour les preuves, aux vies et survies de types comme Cendrillon, Barbe-Bleue, Arlequin, Pierrot, Mme Angot, M. Prudhomme, Jocrisse, Cadet Roussel; rappelons quelques exemples, comme le *Mariage de Jocrisse; Cadet Roussel Agamemnon; Tous les Niais de Paris;* le *Panorama de Momus,* et complétons la démonstration par quelques indications prises à droite et à gauche, sans le souci de tout donner sur un sujet qui, à la façon de beaucoup d'autres, est du domaine de l'illimité :

— *Arlequin Comédien aux Champs-Élysées* « Nouvelle historique, allégorique et comique », ou comédie en trois actes avec des personnages ainsi désignés : Arlequin, le Docteur Baloaurde (c'est Aristote);

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Isabelle, sa fille (c'est Aspasie); Octavio (c'est Zénon); Colombine, servante d'Isabelle (c'est Théano); Mezzetin (c'est Diogène); Pierrot (c'est Démocrite); Marinette (c'est Arète); Pascariel (c'est Aristippe); Polichinelle (c'est Ésope); Pluton (c'est Épictète); Un Magicien (c'est Agrippa); Les Trois Furies; Un paysan (c'est Caton); Lucrèce, Dame Romaine, Hippocrate, Galien, Orphée, Térence, Confucius, Bias et Solon (ces trois derniers, dit-on, jouent pour Minos, Eaque et Rhadamante), et des disciples d'Aristippe et d'Épicure pour des garçons traiteurs (1).

Carmontelle, *Robert le Diable ou l'Amant Médecin*, proverbe en prose et ombres : M. Bétassot, meunier à Pantin; Mme Bétassot; Isabelle, leur fille; M. Pécata, meunier à Montmartre; Arlequin (c'est un amoureux simple et gentil); Robert chat, Asmodée, Belzébut, Astarot, un dogue, des diables.

De Piis et Barré, *Les Deux Panthéons ou l'Inauguration du Théâtre du Vaudeville*, fragment en trois actes, en vers et en vaudevilles (1792). « Plus de cinquante personnages, tout l'Opéra-Comique : Momus, Harpocrate, Morphée, en compagnie d'Arlequin, de Colombine et de Mme Saumon, consacrent solennellement le mariage du Vaudeville et de la Morale (2). »

Mayeux et Arlequin aux Salons. Critique des tableaux en vaudevilles (1831). — *Mayeux rencontrant le Juif Errant dans les plaines du Maroc* (1846). — *Entrevue de Mayeux et de Robert Macaire.*

Clairville et Jules Cordier, *L'Avenir dans le Passé ou les Succès au Paradis*, à-propos-vaudeville en un acte (30 septembre 1848, Vaudeville). C'est une évocation de différents succès littéraires : Robin (des *Mémoires du Diable*); Edmond; Le Comte de Saint-Marcel; Mignot, Arlequin afficheur [allusion à son rôle de 1792]; Scarron, Lustucru, époux de Mme Grégoire; Mme Grégoire, cabaretière; Ketly; Faublas; Mme Mignot; Fanchon, la vielleuse; l'abbé de Gondy; Mme Dubarry, Cendrillon, etc.

Lorentz, *Polichinelle ex-roi des Marionnettes, devenu Philosophe* (Paris, Willermy, 1848) : Pierrot; Jehan ou Géant Jeannot; Arlequin; Figaro.

---

(1) Notes prises sur la deuxième édition, Paris, Arnoul Seneuze, 1694. — L'œuvre serait de Laurent Bordelon. Voir FOURNEL, *Les Contemporains de Molière*, I, p. 483; KLINGLER, *Die Comédie-Italienne*, p. 40; G.-J. WITKOWSKI, *Les Médecins au théâtre, de l'Antiquité au XVIIe siècle.* (Bibliothèque des Curiosités et Singularités d'autrefois.) Paris, A. Maloine, 1905, in-18, pp. 395-398.

(2) LENIENT, *La Comédie en France au XIXe siècle*, I, p. 258.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Lemercier de Neuville, *La Maison Robert Macaire et C^ie^* : Macaire, Bertrand, M. Gogo, M. Prudhomme ; — *Le Procès de Polichinelle* (dans CONTES ET COMÉDIES) : Polichinelle, accusé ; Pendore et la Mère Michel, témoins.

Albert Giraud, *Pierrot Narcisse* (1887). Poème dramatique : Pierrot ; Arlequin ; Cassandre ; Mezzetin ; Trois abbés, amis de Pierrot ; le Sommelier ; Éliane, nièce de Cassandre.

Jean Aicard, *Don Juan ou la Comédie du siècle* (1889). Poème philosophique : Don Juan, Sganarelle, Figaro, Basile, etc. etc.

Jérôme Doucet, *Notre Ami Pierrot*. Une douzaine de pantomimes, aquarelles de Louis Morin (Paris, P. Ollendorff, s. d. [1900]). III. *Clysterium donare* : Pierrot, fils de famille ; le Docteur Tant-Pis ; le Docteur Tant-Mieux ; M. Diafoirus, apothicaire ; M^me^ Cathos, pâtissière ; IV. *Les Violettes* : Pierrot ; Arlequin ; l'agent ; Colombine ; Trottins ; etc. V. *La Croix de son Père* : Pierrot, poète ; Polichinelle, fermier général ; Arlequin ; Colombine ; Zerline, sa camériste.

Henri de Régnier, *Les Scrupules de Sganarelle* (ci-dessus I, p. 349) : Don Juan ; Sganarelle et Leporello, ses valets ; Géronte, bourgeois ; Anselme, son frère ; Léandre, gentilhomme amoureux d'Angélique ; Angélique ; Un petit pâtissier ; Dorine, femme de Sganarelle et suivante d'Angélique. (La scène est à Verrières, petite ville du centre de la France, sur une place publique plantée d'arbres, devant la maison de Géronte.)

Comte Béranger de Miramon, *Au Pays de la Chanson*, deux actes en vers, musique de Marcel Tournier (1914) : Peau d'âne ; Dame Tartine ; la Mère Michel ; le Chevalier du guet ; le Bon Roi Dagobert ; la Boulangère ; M. Dumollet.

Fagus, *La Danse macabre*, poème (1920, BIBLIOTHÈQUE DU HÉRISSON, Amiens, E. Malfère) : Le Juif Errant ; Cendrillon ; Chérubin ; Carmen ; Célimène ; Tartuffe ; Des Grieux ; Don Juan ; Arlequin ; Pierrot, etc.

Charles Conrardy, *Hamlet ou le Triomphe de la Vertu*, tragédie-farce (LA RENAISSANCE D'OCCIDENT, août-septembre 1926) : Hamlet, jeune homme ; Ophélie, jeune fille ; Groschild, financier, oncle d'Hamlet ; M^me^ Groschild, mère d'Hamlet ; Gogo, père d'Ophélie, Polichinelle.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

VI. — La reprise du nom.

§ 1. *Le nom servant de titre ou de signature littéraire.*

Un type survit en ce que son nom devient le titre d'une œuvre littéraire nouvelle, d'un journal, d'une revue, ou en ce qu'il sert de signature de fantaisie à un écrivain, en ce qu'il joue le rôle de pseudonyme. Le cas ou le phénomène lexicographique qui se produit alors est étroitement apparenté à celui du transfert métaphorique déjà noté et qui consiste dans le passage du nom propre à l'état de nom commun. Il ne s'agit pourtant pas de choses identiques. Sans doute, des deux côtés, on se trouve en présence de la généralisation d'un qualificatif individuel, par suite d'une opération de l'esprit qui s'appelle la comparaison, la métaphore, l'antonomase, mais l'emploi que l'on fait d'un nom comme titre ou signature retient plus de l'essence littéraire du type inspirateur que dans le simple transfert figuré.

Passons aux exemples, ou plutôt complétons nos indications précédentes, car des exemples ont été donnés déjà, tandis que nous nous occupions des Filles de Marbre, de Gandin, de Gil Blas, Roger Bontemps, le Juif Errant, etc. (On aura ci-dessous une sorte d'annexe à la littérature transformiste sortie de La Fontaine : I, pp. 400-408).

Livres (pièces de théâtre, romans, satires, œuvres diverses).

Agnès fournit son nom symbolique à Destouches pour sa *Fausse Agnès ou le Poète campagnard* (1759), une pièce avec une femme qui est « une » Agnès. C'est le même genre de reprise qu'on a dans l'*Amour quêteur* (comédie en deux actes, prose, septembre 1777) et l'*Hymen et le Dieu Jaune* (suite de l'*Amour quêteur*), comédie en un acte, prose, 1779, de Beaunoir. La pièce de l'*Amour quêteur* est inspirée, dit l'auteur, d'une chanson intitulée l'*Amour quêteur* : on y voit Cupidon introduit dans un couvent par une ingénue, « la pauvre Agnès qui met le loup

Digitized by Google
Original from PENN STATE

dans la bergerie ». L'emploi symbolique du même prénom se retrouve dans le roman de Restif de la Bretonne : *L'Ingénue Sénancour ou la Femme séparée* (1789) ; — dans *l'Agnès de Belleville*, une comédie-vaudeville en trois actes, jouée aux Folies-Dramatiques, le 25 août 1835, et qui est le roman de Paul de Kock : *La Pucelle de Belleville* (1834), arrangé pour le théâtre en collaboration avec les frères H. et Th. Cogniard. (L'*Agnès*, c'est Virginie, fille de Troupeau, ancien marchand de crin) ; — dans l'*Agnès moderne*, monologue moliéresque en vers, de M. L. Roger-Millès (16 et 17 janvier 1889, Théâtre d'Application ; publié dans le *Courrier français* du 20 janvier).

Les Alphonses du Mariage, drame par Paul Charton (8 mars 1896. Bouffes du Nord).

Un Dîner à Pantin ou l'Amphitryon à la diète, vaudeville en un acte, par Désaugiers, Gentil et Gersin (3 juillet 1820). Il s'agit d'*un* Amphitryon.

Les Animaux malades de la peste, par Amédée Achard. Paris, Hachette, 1866. Roman à titre symbolique.

Les Animaux malades de la faim, par Georges Courteline. La scène se passe au Jardin des Plantes. Les bêtes dialoguent.

Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique, par Jean Cocteau. Paris, édit. de la *Sirène*, 1918. Ouvrage repris dans le *Rappel à l'ordre*. Paris, Stock, 1926. Dédicace : « J'admire les Arlequins de Cézanne et de Picasso, mais je n'aime pas Arlequin. Il porte un loup et un costume de toutes les couleurs. » Dans ce petit recueil de notes d'esthétique, on sent que pour l'auteur, Arlequin est le symbole du paradoxe et de l'éclectisme, choses également haïssables. De là sa conclusion : « A bas l'Arlequin, » et cette note : « Arlequin signifie encore : mets composés de restes divers. Larousse. »

Les Quatre Filles Aymon, opérette en cinq tableaux, d'Armand Liorat et Fonteny, musique de Paul Lacome et Victor Roger (septembre 1898, Folies Dramatiques). Histoire de quatre sœurs jumelles : Micheline, Nini, Lisa, Phrasie, qui ont hérité de leur père l'auberge des *Quatre Fils Aymon*. Leur « cheval Bayard » est un âne, et, dans la contrée, on les appelle les *Quatre Filles Aymon*.

Le Château de Barbe-Bleue, roman, par De Lescure. Paris, E. Dentu, 1877. Le château d'un tyran, d'*un* Barbe-Bleue.

Un Barbe-Bleue Auvergnat (Le Baron de Combrelles) dans les LÉGENDES DE LA HAUTE AUVERGNE, roman historique, par Fernand Delzangles. Paris, J. Gamber, 1924.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

La Belle au Bois Dormant, roman d'Arsène Houssaye. (Paris, Werdet, 1839.) Préface : « Le titre de ce roman n'est pas un attrayant mensonge ; s'il n'eût point existé, je l'aurais peut-être imaginé. Cependant, je ne me suis pas avisé d'écrire un de ces délicieux contes de Perrault qui ont tant charmé notre enfance... J'ai tout simplement raconté, sur la scène où elle s'est passée, dans les ruines austères et silencieuses d'un vieux château, une histoire de 1793 qui m'a été racontée par un vieillard... »

La Belle au Bois Dormant, comédie en cinq actes, d'Octave Feuillet (Théâtre complet. Calmann-Lévy, 1892)... Où l'on parle de la famille de Guy-Châtel, une des vieilles maisons de Bretagne, restée on ne peut plus étrangère aux choses du monde.

Le Château de la Belle au Bois Dormant, par Pierre Loti, 1910. Description du château de la Roche-Courbon, « cette demeure de Belle au Bois Dormant ».

Les Bourgeois Gentilshommes, comédie en trois actes et en prose, par Dumanoir et Théodore Barrière (13 juin 1857. Gymnase Dramatique.)

Les Calicots, vaudeville en trois actes et en prose, par Henri Thiery et Paul Avenel (24 mai 1864). — Les *Calicots* désignent des employés, des « calicots » qui font les messieurs et les galantins.

Le Marquis de Carabas ou le Chat botté, folie-féerie en deux actes, à spectacle, mêlée de couplets, par Brazier et Simonin (9 mai 1811. Gaîté).

Carabas (dans *Romantique folie. Carabas*, deux romans, par Maurice Montégut. Paris, E. Dentu, 1889). P. 188 : Mme Pasquier, admirant le moulin et les terres d'Antoine Pécontal, s'écrie : « C'est décidé, mon cher, je vous débaptise et rebaptise, au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit ! je ne vous appelle plus que Carabas ! »

Pierre Céladon ou la Nouvelle Astrée, opéra-comique en trois actes, par Fuzelier (30 juillet 1729).

Le Céladon moderne ou l'Amant volage, comédie en trois actes et en vers, par Menegault de Gentilly (27 juin 1797. Variétés Amusantes).

Mamzelle Cendrillon, roman de Paul Segonzac. Paris, J. Tallandier [1902]. Nine Massion, patronne de la maison de couture *A Cendrillon*, retrouve son père qui est le duc de Fitza. Elle avait fait le rêve qu'elle était Cendrillon et qu'un beau jour un seigneur viendrait avec des tendresses qu'elle n'avait point connues, les tendresses d'un père.

Cet exemple de *reprise d'idée* de Cendrillon n'est là que pour rappeler les reprises déjà citées au t. I, pp. 409-417. On pourrait en mentionner plus d'une autre.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

La Chasse aux Corbeaux (1855). Voir t. I, p. 408.

Maître Corbeau, comédie en deux actes, par Hippolyte Raymond et Maurice Ordonneau (18 novembre 1886. Odéon). Maître Corbeau, c'est Giraudier, un personnage qui se laisse flatter et tromper.

Le petit de Crac, comédie, par la comtesse de Ségur : COMÉDIES ET PROVERBES (1865). Léonce de Pontisse est un petit de Crac.

La Marquise de Crac, saynète en un acte, par Ernest d'Hervilly. (THÉÂTRE DE CAMPAGNE, 1881, t. VII). — Thérèse nous apprend que sa cousine Élodie était si bavarde, si curieuse, si « faiseuse d'histoires », qu'on l'avait surnommée, au couvent, la *Marquise de Crac*. Mais en réalité, cette Élodie, que nous voyons ensuite arriver, est plutôt une « langue » parlant trop qu'une diseuse de mensonges. Le titre de la pièce est donc mal choisi, surtout que Monsieur de Crac était un baron, et non un marquis.

Don Juan. (Voir chap. II, huitième partie, VII.)

Un illustre Gaudissart [Chateaubriand], par Victor Giraud. (Étude littéraire : *Figaro*, 6 mai 1911.)

Un Gil Blas en Californie, roman, par A. Dumas père, 1852 : « Un véritable Gil Blas qui tour à tour a été portefaix, chercheur d'or, chasseur de daims, chasseur d'ours, garçon d'hôtel, marchand de vin et second dans le bâtiment avec lequel il est revenu de San-Francisco. » (Définition du héros par l'auteur).

Gogo et Cie, une Famille de la Bourgeoisie contemporaine, roman, par Henry Rabusson. Paris, Calmann-Lévy (1914). — Histoire de la famille Gobinet, qui, pour des raisons indiquées par l'auteur, a reçu cette dénomination qu'on pourrait d'ailleurs appliquer au peuple français tout entier : « En effet, depuis tant d'années, dans le domaine de la politique, les compatriotes de M. Gogo et de Jocrisse ne se montrent guère plus clairvoyants sur le terrain de la littérature et de l'art » (p. 63).

Les Grenouilles qui demandent un Roi, pièce par Jules Cordier (Éléonore Tenaille de Vaulabelle) et Clairville (1849).

Grosjean qui en remontre à son Curé ou le Prince Wourtsberg, proverbe dramatique. — Reprise d'idée.

L'Huître et les Plaideurs ou le Tribunal de la Chicane, opéra-comique en un acte et en prose, mêlé de morceaux de musique et de vaudevilles, par Sedaine, musique de Philidor. (Foire Saint-Laurent, 1759 et 1761.)

Les Jocrisses du Divorce, comédie-vaudeville en trois actes, par Ambroise Janvier de la Motte et Marcel Ballot (30 octobre 1895, Menus-Plaisirs).

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Le Juif Errant à la recherche des vrais mystères de Bruxelles. Bruxelles, A. Leclaire et Slingeneyer aîné, 1844. Fantaisies satiriques.

Le Lion et le Rat, vaudeville en deux actes, par Labie et Saint-Amand (12 juillet 1840. Porte Saint-Martin).

Le Lion et le Rat, comédie-vaudeville en un acte, par de Leuven et P. Vermond (12 janvier 1848. Vaudeville).

La Marquise de Carabas, comédie-vaudeville, par Bayard et Dumanoir (21 novembre 1843. Palais-Royal).

Les Deux Pigeons, ballet en deux actes et trois tableaux, livret de Henry Regnier et Louis Mérante, musique d'André Messager (18 octobre 1886. Opéra). La scène se passe aux confins de la Thessalie. Pepio, pigeon, délaisse sa pigeonne Gourouli, mais les déconvenues le ramènent au foyer.

Polichinelle aux Eaux d'Enghien, tableau-vaudeville en un acte de François Dartois et Xavier (8 juillet 1823. Vaudeville). — Histoire d'un personnage qui est un vrai Polichinelle par le caractère.

Le Polichinelle sans le savoir, comédie-parade mêlée de couplets, par Francis Dartois et Jouslin de la Salle (21 août 1823. Variétés).

Polichinelle et Cie, par Georges de Peyrebrune. Paris, E. Plon, 1883. La première d'une série de nouvelles. Elle conte un drame dans le monde, avec un personnage habillé en polichinelle.

Polichinelles, roman par Auguste Germain (1898).

Monsieur Polichinelle, pièce à spectacle, de Lucien Decori et Victor Darley (1904. Châtelet). — Le jeune Parisien Paul Bertin est un polichinelle.

Les Polichinelles, pièce en cinq actes, de Henri Becque (ILLUSTRATION THÉÂTRALE, 8 octobre 1910).

Bien d'autres titres allusionnels pourraient suivre, notamment les titres suggérés par les locutions proverbiales si populaires : « le secret de Polichinelle; une vie de Polichinelle ». Exemple : *Le Secret de Polichinelle*, pièce de Paul Arène (1897). — *Une Vie de Polichinelle* (la grande mascarade parisienne), par Albert Robida. Paris, Libraire Illustrée [s. d.].

Mademoiselle Poucet, roman parisien, par Jules Noriac. Paris, M. Lévy, 1865. Début : « Il était une fois une jeune fille qu'on appelait mademoiselle Poucet. On la nommait ainsi parce qu'elle était toute petite et

Digitized by Google
Original from PENN STATE

toute mignonne, et aussi parce que dans l'atelier d'Arthur Ygonnard, professeur de peinture pour dames, toutes les élèves avaient un surnom ».

Le Prince Charmant, comédie en trois actes, par Tristan Bernard (12 juillet 1914. Comédie-Française). — Gaston Houglard, qui a épousé la fille d'un marchand de chapeaux ; il fait des frasques, des sottises et des dettes, mais il est *si charmant !*

Le Rat de ville et le Rat des champs, vaudeville en un acte, par L.-F. Clairville (24 janvier 1856. Vaudeville).

Le Rat de ville et le Rat des champs, opérette en un acte, par Achille Eyraud, musique de Germain Laurens (18 septembre 1880. Fantaisies-Parisiennes).

Les deux Rats, saynète électorale en vers (15 juillet 1865. Vichy). — Deux personnages, Deville et Deschamps (Lemercier de Neuville, SOIRÉES PARISIENNES, I. PUPAZZI. Textes et images. Paris, E. Dentu, 1866).

Le Renard et la Cigogne, comédie-vaudeville, par H. Monnier. Paris, Gallet, 1841, in-8°. — L'œuvre est ainsi bibliographiée par Georges Vicaire, *Manuel de l'amateur de livres au XIX^e siècle*, 1801-1893. Paris, A. Rouquette, 1904, in-8°, t. V, c. 1023. Il dit également : « On attribue aussi cette pièce à MM. Messant et Alb.-[Henri] Monnier. »

Renard et Corbeau, vaudeville en un acte, par Ch. Habert et Prosper Mars (13 septembre 1823. Ambigu-Comique). — La scène se passe dans un petit village à deux lieues d'Yvetot, entre des personnages dits : Robert, fermier; M^me^ Durole, veuve du receveur des contributions; Renard, greffier de la justice de paix ; Corbeau, vieux procureur d'Yvetot.

Monsieur Ruy Blas, monomime, par Paul Eudel et Bertrand Millanvoye, avec musique de Diest (18 juin 1894. Cercle Funambulesque). Voir t. I, p. 231.

Les Nouvelles Fourberies de Scapin, par Alfred Michiels. Paris, Moreau, 1847. — (Scapin = Houssaye, directeur de l'*Artiste*.)

Tartarin Révolutionnaire. La triste histoire actuelle de Blasco Ibañez, par El Caballero Audaz (Carretero). Paris, Gorbaty, 1926. — Attaque contre Blasco Ibañez, l'auteur de *Ce que sera la République espagnole* (traduction de Renée Lafont; Flammarion).

Tartarins d'Auvergne, roman d'aventures, par Maxime Rasteil. Paris, E. Figuière, 1926. Épigraphe : « Pour mes fils quand ils auront un permis de chasse ».

Digitized by Google
Original from PENN STATE

JOURNAUX, REVUES, PÉRIODIQUES (1).

Les Soupers de Mme Angot ou le Contradicteur, par le citoyen Maillot. (An V, 13 numéros.)

L'Arlequin, journal de pièces et de morceaux, n° 1-n° 14. Paris, Alexandre Deferrière, an VII, quatorze livraisons en un volume, in-8°, planches. Il porte l'épigraphe : *Ridendo* et contient une rubrique : *Des coups de batte.* — On y parle souvent à Arlequin. On l'interpelle comme s'il était de la rédaction.

L'Arlequin démocrate habillé de toutes pièces, de toutes couleurs, politique, littéraire, et blagueur comme ses grands confrères, ce n'est pas peu dire (22 juin 1848).

Asmodée, le *Diable boiteux de 1823*, par Eugène de Montglave et autres (5 mai 1857). Il n'eut qu'un numéro. Il fut repris le 5 juin sous le titre : *Le Diable boiteux de 1823.*

Le Diable boiteux ou Anectodes secrètes de Paris et des provinces, par une société de patriotes, 1790, 4 numéros.

Le Diable boiteux, journal critique et littéraire, 1816, 26 numéros.

Le Diable boiteux, recueil politique et littéraire, 1818.

Le Diable boiteux, feuilleton littéraire, journal des spectacles, des mœurs, des arts et des modes, 14 juillet 1823-31 juillet 1825 (4 vol. gr. in-4°), qui devient ensuite le *Frondeur impartial*, puis le *Frondeur*. Il était, dit HATIN, *Bibliographie*, p. 351, « dans le genre du *Miroir*, et autres petites feuilles foncièrement politiques sous des apparences littéraires ».

Le Diable boiteux, journal politique, véridique, charivarique, dramatique et Vive la république! 1848. Trois numéros spécimens avec dessin différent. Devait paraître le 15 mai, mais fut remplacé par l'*Indépendant* (HATIN, *Bibliographie*, p. 452).

Le Diable boiteux à l'Assemblée nationale. Rédacteur en chef : Ch. Tondeur (29 mai-24 juin 1848, 5 numéros).

Le Diable boiteux, 1857, 2 numéros.

---

(1) Pour la plupart des journaux suivants, il a bien fallu s'en rapporter aux indications d'EUGÈNE HATIN, *Bibliographie de la Presse périodique française.*

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Brid'oison, journal des gobe-mouches, par de Lisle, 17 janvier-19 décembre 1832, 336 numéros; feuille satirique légitimiste. Au n° 95, le sous-titre devient : *Journal des Folies du siècle.* — Suspendu le 19 décembre, il essaya de se continuer sous la forme déguisée de feuilles détachées, changeant de titre et de vignette à chaque numéro. Il a été repris au mois de septembre suivant par Descrivieux sous son dernier titre : *Brid'oison, journal des Folies du siècle*, 16 septembre 1833-30 novembre 1834, 333 numéros. Il a continué sous le titre : *La France*, puis il a été réuni en 1847 à la *Quotidienne* et à l'*Écho français*, sous le titre : *L'Union monarchique*. (HATIN, *Bibliographie*, p. 381.)

Cadet Roussel, journal non périodique, 1855, 12 numéros.

Candide, journal à cinq centimes, 3-27 mai 1865, 8 numéros.

Candide, grand hebdomadaire parisien et littéraire (depuis le 20 mars 1924).

Chérubin. Théâtres, études critiques, modes, littérature, poésie, musique, 1834. « La feuille qui prend ce nom gracieux se propose d'être à la fois élégante, spirituelle et rieuse comme le page ; ferme, au besoin, et réfléchie, comme le capitaine Chérubin d'Astorga. »

Le Figaro, journal non politique, 15 janvier 1826-1833. « Théâtres, critique, sciences, arts, morale, nouvelles, scandales, économie domestique, biographie, bibliographie, modes, etc. — Rédacteurs : le comte Almaviva, Figaro, Bartholo, Rosine, etc... ». HATIN, *Bibliographie*, p. 357, après avoir raconté l'histoire de ce journal, dit que son titre heureux et son succès « devaient tenter et tentèrent plus d'un aventurier littéraire, et aussi les industriels, les faiseurs ». Il ajoute : « On a vu depuis lors les *Figaros* se succéder presque sans interruption », et il signale ceux dont il a retrouvé la trace et qui sont de 1835, 1836 (trois), 1837, 1838, 1839, 1841-1842 (*Nouveau Figaro*), 1847-1848. Arrivé à ce *Figaro* de 1847-1848, le savant auteur de la *Bibliographie* (qui est datée de 1866) écrit : « Depuis 1848, plusieurs bohémiens littéraires se sont emparés de ce nom si bien sonnant pour un petit journal. Lepoitevin Saint-Alme lui-même [fondateur du *Nouveau Figaro* de 1841-1842] essaya en 1852 de faire revivre cet enfant de ses entrailles. Mais toutes ces tentatives avortèrent jusqu'à celle, plus heureuse, qui produisit, en 1854, le *Figaro* actuel » (p. 360). Le *Figaro* de 1854 est celui de Villemessant et c'est le *Figaro* actuel.

Le célèbre barbier a donné en outre son nom à divers périodiques : *Nouveau Figaro* (1848); *Le Figaro républicain* (1848); *Figaro-Programme*

Digitized by Google

Original from PENN STATE

(1853-1854); *Figaro à Paris* (1856); *Figaro-Revue* (1859, deux); *Le Retour de Figaro* (1859); *Le Petit Figaro*; *Le Figaro illustré*; *Figaro-Salon*.

Le Nouveau Gargantua (1834).

Gil Blas, suite de l'*Observateur des Sciences, de la Littérature, etc.* (1829-1830).

Gil Blas, journal quotidien, politique et littéraire, fondé en 1879.

Gilles le Niais, ou l'Esprit des Timbrés, gazette de tous les soirs, 15 fructidor an III. HATIN, *Bibliographie*, p. 255, dit qu'avec l'épigraphe, empruntée au poète latin : *Tribus Anticyris caput insanabile*, il devait paraître sous ce titre 19 numéros, mais qu'on vit dès le lendemain reparaître le *Liégeois-Français, mineur, agriculteur, manufacturier, artiste, commerçant, voyageur, littérateur, poète, chansonnier et nouvelliste du soir*, et que, trois jours après, le journal portait pour tout intitulé : *Le 19 fructidor de l'an VI*.

Gros Jean faisant de la haute politique à l'usage de la grisette et du conseiller d'État, 1848. Un numéro sans date ni aucune autre indication. (HATIN, *Bibliographie*, p. 467.)

Le Juif errant, 4 numéros, 1790.

| Quod vidi testor. |
| Aspice venturo loetentur ut omnia sœclo. |

Le Juif errant, par la citoyenne Clément Hémery, 31 numéros, an VII-1800.

Le Juif errant, revue mensuelle du progrès, 1834.

Le Juif errant [journal éphémère], 1848 : CHAMPFLEURY, *Imagerie populaire*, p. 4.

Mayeux. Les journaux et pamphlets publiés sous son nom (1831, 1832, 1848), rentrent plutôt dans sa littérature spéciale. (Voir ci-dessus, t. I, pp. 93-102, et l'étude de MEUNIÉ).

Le Mentor, dramatique et littéraire, 27 mars 1826-13 août 1828, qui s'était appelé d'abord : *Le petit Don Quichotte littéraire de Paris, de la province et de l'étranger. Sciences et arts, économie domestique, littéraire, mœurs, théâtres, par une société de gens de lettres*; ensuite : *La Lorgnette, journal des théâtres, de la littérature, des arts, des mœurs, des modes et de la librairie*.

La Mère Gigogne et le Petit Poucet réunis, journal d'images coloriées, dédié aux enfants bien sages, 1864.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

La Mère Michel, journal anecdotique et populaire, juillet 1842-janvier 1843, 25 numéros.

La Mère Michel, gazette des vieilles portières, août-septembre 1848, 5 numéros. « La mère Michel invite, au nom de la fraternité, toutes les vieilles portières à vouloir bien lui faire tenir les cancans de leur maison »... Dans un dialogue avec un gamin, elle dit pourquoi elle s'est faite journaliste : « La Mère Michel a perdu son chat! Nous vivons à une époque de douloureuses épreuves et de grands sacrifices, mais il est des malheurs dont l'énormité surprendra toujours notre philosophie... Le chat de la Mère Michel était une chatte et elle répondait au nom doux et superbe de *Miette-Liberté*... »

Pantagruel, organe des oisons-bridez, 15 juin 1855.

Le Paysan du Danube, 13 décembre 1839-1840.

Le Paysan du Danube. Rédacteur : P. Poitevin, juillet 1848, 5 n^os^. « Réjouissez-vous et bondissez d'une joie sauvage, vous dont les prédications incendiaires ont soufflé le feu qui a failli envelopper dans ses mille replis notre grande cité... Vous vous êtes impudemment déclarés républicains et démocrates, vous qui n'êtes que des valets de tous les partis, des malheureux sans principes, sans conviction, sans foi polstique ! »

Tablettes de Pierrot, histoire de la semaine, 1865.

Le Pierrot, paraissant le vendredi. Directeur : A. Willette; Rédacteur en chef : Émile Goudeau. Paris, Imprimerie A. Willette, 1888-1891, 51 numéros.

Le Travailleur, par la Mère Duchesne, an I^er^ de la république démocratique et sociale, 27 mai-24 juin 1848, 6 numéros. Il essaya, pendant l'état de siège, de se continuer sous différents titres : *Le Bohémien de Paris*; *La Sorcière républicaine*; *Monsieur Pipelet*.

Lettres de Polichinelle à ses compères sur les finances, sur les cultures, etc., 1790, 3 numéros.

Polichinelle à Paris, par Jules Viard, 14 décembre 1856, 72 numéros gr. in-4°. HATIN, *Bibliographie*, p. 530, col. *b*, cite ces mots sans indication de provenance : « Vif, spirituel, gai, pétillant de verve et d'audace. Ce n'est pas seulement un éclat de rire que ce petit journal; non, il s'y trouve parfois des *volées de bois vert*, de bonnes *rossées* où Polichinelle *castigat ridendo* toutes les plaisanteries de notre époque. » Le même jour paraissait un autre *Polichinelle*, par Ferdinand Desnoyers.

Le Polichinel, journal des jeunes garçons, gymnase moral, 1864.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Polichinelle, par A. Carré, 7-21 mai 1848, 3 numéros avec caricatures politiques. HATIN, *Bibliographie*, p. 486 : « Contrefaçon du *Charivari*, moins l'esprit. »

Polichinelle au Vatican. Journal satirique paraissant le dimanche. Bruxelles, 19 mai 1872, n° 1 [attaques contre le Vatican]. Je crois que le journal n'a eu que ce seul numéro, dont la Bibliothèque royale de Bruxelles possède un exemplaire.

Le Polichinelle (journal des étudiants de l'Université de Louvain), 28 octobre 1880-17 février 1881, 16 numéros.

Le Petit Poucet, revue de la littérature, des théâtres et des modes (1832 et suiv.).

Collection Poucet. Dictionnaires-Guides de conversation en toutes langues. Format : 35 × 52^{mm}. Paris, A. Hatier.

Roger Bontemps, journal illustré, 1865.

Le Scapin, Hebdomadaire théâtral illustré. Bruxelles (24, rue Marcq), 24 avril-10 juillet 1919, 12 numéros. La rédaction croit devoir expliquer son titre et donner une notice littéraire sur Scapin dans son numéro 2.

Le Sire de Franc-Boisy, 1857, 2 numéros.

SIGNATURES DANS LES JOURNAUX, REVUES, PÉRIODIQUES, ETC.

On le sait : il est des écrivains (et en quel nombre !), des écrivains illustres ou obscurs qui ont adopté pour une fois, ou pour dix, vingt, cent fois et plus, même pour toute une carrière, — une carrière souvent de publicistes, — des signatures reproduisant des noms de types illustres. Mais on le sait aussi : ce genre de pseudonymat ne s'alimente pas uniquement à notre source. Au fait, presque tous les personnages littéraires de quelque réputation (et sans que ce soient nécessairement des êtres symboliques) ont été utilisés aux mêmes fins. La vogue s'est ainsi manifestée même en faveur des héros qui étaient, moralement parlant, de tristes hères. Ainsi des écrivains, en quête d'un appellatif pittoresque, n'ont pas reculé devant les noms de Bazile, de Nicodème, d'Olibrius, de Polichinelle ou de

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Robert Macaire. Mais, en réalité, le geste n'avait rien d'audacieux ou de cynique. Ce n'était, de leur part, que plaisanterie, que jeu d'esprit ironique. Une remarque qui vaut aussi d'être formulée est que la littérature des types a fourni des pseudonymes à un monde qui n'était pas proprement celui des lettres, encore qu'il y touchât de très près : le monde des peintres, des dessinateurs et des sculpteurs.

Pour en revenir au pur monde des lettres et des lettres à valeur symbolique, on observe donc qu'il a toujours été un magasin à étiquettes expressives à l'usage de gens que des raisons, de n'importe quelle espèce, poussaient à ne pas signer leur prose ou leurs vers de leurs noms authentiques. La littérature a fait concurrence à l'état civil, suivant une expression célèbre de Balzac, qui entendait cependant la chose autrement lorsqu'il l'a employée. Nous l'avons déjà vue à l'œuvre plusieurs fois dans ce domaine d'activité. Les renseignements complémentaires qui vont suivre n'indiqueront pas tout ce qu'elle a fourni de suggestions aux centaines d'écrivains qui ont voulu être des auteurs pseudonymes. Ils ne forment qu'un choix d'exemples. Mais il sera, croyons-nous, suffisamment instructif.

Ouvrons, dans ce dessein, tel ou tel livre dit spécial. Voici le *Dictionnaire des Pseudonymes* de Georges d'Heylli (1). En le parcourant, nous y pointerons, comme noms de types ayant fait office de signatures d'esprit plus ou moins symbolique : Ahasvérus, Alceste, Aliboron, Arlequin, Asmodée, Bridoye, Cabrion, Candide, Chrysale, Covielle, Fanfan Benoîton, Figaro, Fracasse, Isabelle, Jean de Paris, Jean qui rit, Mascarille, Nérine, Olibrius, Oronte, Polichinelle, Robert Macaire, Tabarin. Allons à un autre ouvrage : *Les Pseudonymes du jour*, de Charles Joliet, qui est de 1884 (2). Nous y relèverons les pseudonymes de Colombine, Bazile, Julien Sorel, Covielle, Gaultier-Gar-

(1) Paris, Dentu, 1887.

(2) Paris, Dentu.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

guille, Gil Blas, Maître Guérin, Jean de Nivelle, Jean de Paris, Desgenais, Polichinelle. Un troisième répertoire à champ plus limité, mais de portée d'autant plus significative, *Le Monde des Journaux en 1895* de Henri Avenel (1), nous livrera, pour une seule année, et pour le seul groupe des écrivains appelés journalistes parisiens, les noms suivants : Alceste, Arlequin, Asmodée, Bilboquet, Candide, Clitandre, Crispin, Fracasse, Frontin, Guignolet, Jean de Paris, Jean qui rit, Monsieur Josse, Mascarille, Ménalque, Nicodème, Pasquin, Ruy Blas, Scaramouche, Tabarin (2).

Il serait oiseux ou naïf d'ajouter que, dans le même journal ou la même année, le même pseudonyme a pu servir plusieurs fois. Voyez celui d'Alceste. Le *Dictionnaire des Pseudonymes* de G. d'Heylli, qui, redisons-le, a paru en 1887, nous apprendra qu'il a été employé par Amédée Achard (*Lettres parisiennes* publiées dans l'*Assemblée nationale* de 1849); le Marquis d'Althon Sée; Alfred Assolant; Alphonse de Calonne; Ernest d'Arrecour (*Gazette de Hollande*); Édouard Labouleye; Louis Belmontet (*Les Quarante Mortels de l'Académie française dans Cent ans*); Charles-Alexandre Jaillard; Louis Tavernier; Hippolyte Castille (Lettres dans l'*Universel*, la *Vérité*, la *Constitution*, le *Corsaire*, l'*Avenir National*, de 1868 à 1873). Ce sont là des renseignements qui peuvent être complétés. Par ailleurs, nous apprenons qu'Alceste a servi également, en 1895, à

---

(1) *Le Monde des Journaux en 1895 (Organisation. — Influence. — Législation. — Mouvement actuel). Portraits et Pseudonymes.* Paris, Mai et Hotterez, 1895, pp. 259-276.

Voir aussi des ouvrages comme QUÉRARD, *Supercheries littéraires*, ou E.-D^e DE MANNE, *Nouveau Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes*. Lyon, N. Scheuring, 3^e édition, 1868, in-8°.

(2) Je ne sais si, dans l'intention des auteurs à pseudonymes, Jean de Paris désigne vraiment le héros du roman du XV^e siècle ou s'il ne se rapporte pas à un autre personnage (voir ci-dessus, I, p. 378). — Il y aurait aussi des réserves à faire pour le nom de Bilboquet, qui peut-être n'est pas la réplique du saltimbanque et qui, dans ce cas, désignerait le jouet composé d'une boule percée d'un trou (I, p. 104).

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Arsène Houssaye (*Grande Revue*) et Victor Du Bled (*Semaine illustrée*) (1); mais, sans avoir rien à préciser, il nous serait permis d'ajouter que le pseudonyme se retrouve dans quantité de petits journaux ou de petites revues de province. Les indications exactes en pareille matière sont impossibles. Qui donc s'aviserait, pour parler d'un autre exemple, de déterminer le nombre des humoristes qui ont signé Calino? La signature n'est pourtant pas mentionnée par d'Heylli.

Le fureteur de catalogues et de vieux papiers qui entreprendrait de dresser des statistiques quelque peu complètes en la dite matière ne pourrait pas limiter sa tâche à de sèches nomenclatures de noms fantaisistes. Il s'arrêterait évidemment à des titres et à des signatures qui lui paraîtraient mériter examen à cause de leur intérêt historique et littéraire, ou à cause de l'esprit particulier qui les a inspirés. Ce sont des pseudonymats qui souvent représentent nos types comme des hommes d'action, comme des penseurs mêlés à la bataille des idées, comme des ironistes, des satiristes, des pamphlétaires. Admirez ces quelques spécimens de leur savoir-faire :

Arlequin de Berlin à M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève, par Dancourt (Berlin et Amsterdam, 1750). « Une lettre prétendue d'Arlequin qui m'a paru infâme, dit Grimm, en ce qu'elle attaque moins les principes que la personne et les mœurs du citoyen de Genève. » (*Correspondance*, t. IV, p. 75.)

Lettre de l'Arlequin de Berlin à M. Fréron sur la retraite de M. Gresset, par L.-H. Dancourt. (Amsterdam, Schneedee, 1760.)

Complainte sur la mort de haut et puissant seigneur le Droit d'aînesse déconfit au Luxembourg, Faubourg Saint-Germain, et enterré dans toute la France en l'an de grâce 1826; accompagnée de notes et commentaires, et précédée d'une préface, par Cadet Roussel, et une Société de Publicistes, Jurisconsultes et Gens de Lettres [Félix Bodin], 3e édition. Paris, Touquet, Galerie Vivienne, 1826. — Cadet Roussel est ici une signature qui sert à lancer un pamphlet politique en trente et une strophes.

---

(1) AVENEL, *Le Monde des Journaux en 1895*.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Cassandre ou quelques réflexions sur la Révolution française et la situation actuelle de l'Europe actuelle. Au Caire et se trouve à Malte, Corfou, Zante, Céphalonie et à Paris, chez les héritiers de Babœuf et compagnie, cour du Luxembourg. Signé : Auguste Danican, en juillet 1798.

Lettre de Figaro au comte Almaviva sur la crise du Magnétisme animal, avec des détails propres à fixer enfin l'opinion sur l'inutilité de cette découverte. Paris, 1784 (Figaro = Brack, médecin).

Dialogue de Jodelet et de l'Orviatan (sic) *sur les affaires de ce temps.* Mazarinade. (S. l., 1649, 8 p.) « De l'esprit, mais du libertinage. Ce sont deux enragés frondeurs, qui injurient tout le monde, la reine et Condé, Molé et le cardinal. » (MOREAU, *Mazarinades*, t. I, p. 316, n° 1080.) — *Orviatan* = Orviétan qui veut débiter sa drogue. Le mot est emprunté à l'italien *orvietano*, d'après le charlatan Ferranti, originaire d'Orvieto, ville d'Italie, et qui, depuis 1647, débitait un remède merveilleux sur le Pont-Neuf et la place Dauphine, en attirant le public par des parades et des chansons burlesques, tout comme Tabarin et Mondor, autres vendeurs de baumes et de médicaments. L'électuaire auquel son nom s'est appliqué passait pour posséder de grandes vertus. D'où l'expression : « un marchand d'orviétan » dans le sens de *charlatan*. Ce même nom avait presque une valeur de nom propre symbolique. (Cf. FOURNIER, *Variétés*, t. VII, p. 113; FRITSCHE, *Molière-Studien*, pp. 171-172.)

Jodelet sur l'emprisonnement des princes. Mazarinade. (S. l., 1650, 6 p.) « Encore une pièce rare, mais qui ne se distingue que par son insolence.

Enrage en ta fureur, sois noyé dans ta bave,

dit Jodelet au prince de Condé. » (MOREAU, *Mazarinades*, t. II, p. 81, n° 1736.)

Petit Poucet, *Lettre au Spectateur de la Seine*, Bruxelles, 1868, in-8°.

Lettre de Polichinelle à Jules Mazarin, Paris, Hénault, 1649. Satire politique anonyme. (MAGNIN, *Histoire des Marionnettes*, p. 128; MOREAU, *Mazarinades*, t. II, p. 162, n° 2045.)

Songe burlesque de Polichinel (sic) *sur le départ de Jules Mazarin.* Paris, Veuve Musnier, 1649. (MOREAU, *Mazarinades*, t. III, p. 182, n° 3687.)

[Louis Germain Petitain] se sert de la même signature à plusieurs reprises : *Lettre de Polichinelle à ses compères du comité des finances, offrant un moyen sûr de rembourser les assignats et de libérer l'État sans bourse délier* [1795]. — *Lettre de Polichinelle à ses compères des deux conseils composant la commission des finances, contenant envoi de sa*

Digitized by Google

Original from PENN STATE

première lettre... [1795]. — *Lettres de Polichinelle à ses confrères de la commission du culte*... (QUÉRARD, *Supercheries littéraires*, t. III, c. 200.)

Platon-Polichinelle. — Ainsi se nomme un polémiste [l'abbé Antoine Martinet, docteur en théologie, chanoine de Moustiers-en-Savoie], dans plusieurs pamphlets publiés vers 1840-1850.

Polichinelle, ex-roi des Marionnettes, devenu Philosophe (par Lorentz). Paris, Willermy, 1848. Une satire de la vie politique en une série de récits et de réflexions que fait Polichinelle. — En 1849 le livre fut mis en vente avec le titre : *Louis-Philippe, ex-roi des Marionnettes, ou Polichinelle devenu Philosophe*. Paris, chez les marchands de nouveautés.

Scènes populaires montoises, calligraphiées par Anatole-Oscar Prud'homme [pseudonyme de l'écrivain belge Henri-Florent Delmotte]. Mons, Le Roux, 1834, (grand in-8°) avec un faux-titre précisant : ... *calligraphiées par A.-O. Prud'homme, neveu de l'illustre Joseph Prudhomme, élève de Brard et Saint-Omer, expert juré et assermenté près les cours et les tribunaux, etc.* Dédié à Henri Monnier. Une soi-disant publication wallonne par A.-O. Prud'homme, qui les édite sans les comprendre. Elle est suivie d'une *Bilogie entre une Intelligence et un Prolétaire*, autrement dit d'un dialogue entre A.-O. Prud'homme et un homme du peuple qui est François.

Encyclopédie générale du Calembour d'après MM. Dupin, Sauzet, Soult, Thiers, Guizot, Duchâtel, etc., pour la partie politique ; — MM. Balzac, Marco Saint-Hilaire, Altaroche, Claudon, Ch. Ballard, Clavel, Victor Hugo, Bareste, etc., pour la partie littéraire ; — MM. H. Herz, Tamburini, Duprez, Listz, Auber, Pilati, Musard, etc., pour la partie musicale. Recueillie et mise en désordre par Joseph Prudhomme et qui n'est pas ornée de 10,000 gravures. Bruxelles, chez tous les libraires, 1844. (Sur le feuillet en regard : Imprimerie de J.-H. Briard, rue Neuve, faubourg de Namur.) On lit au verso du titre : « Nous déclarons qu'ayant pris à tout le monde la matière de ce volume, nous le considérons comme notre propriété, et que nous poursuivrons à outrance les contrefacteurs ou débitants d'éditions contrefaites. La justice est pour nous. Joseph Prudhomme, maître ès lettres majuscules et autres ». Cette *Encyclopédie du Calembour* se compose de cinq parties qui sont : 1° la réception fantaisiste de Balzac, Marco Saint-Hilaire et Eugène Bareste à la Société des gens de lettres ; réception en un dialogue fait de calembours et auquel prennent part : V. Hugo, président, Granier de Cassagnac, Molé, Albert Cler, Dumas, Lamartine, etc. ; 2° une conférence musicale chez l'éditeur Bernard (qui se dit Latte) [Bernard Latte] ; dialogue en calembours ;

Digitized by Google
Original from PENN STATE

3° un dîner parlementaire, idem ; 4° une séance du Conseil des Ministres, idem ; 5° Congrès scientifique de France, idem.

Testament politique de M. Prudhomme, Paris, 1865. (Fernand Giraudeau alors attaché au Ministre de l'État et depuis chef de bureau au Ministère de l'Intérieur. Brochure attribuée par erreur à Huet.)

Léonidas Prud'homme [Jules Lovy], auteur d'articles dans le *Tintamarre*. (QUÉRARD, *Supercheries littéraires*, Prudhomme.)

On remarque que la reprise du nom est assez souvent la reprise ou l'utilisation d'une signature pour faire passer dans le public des vérités, ou bien aussi des facéties qui ont couleur de vérités, de critiques, de jugements. Elle est intimement liée à la parodie. Elle sert d'organe au tribunal de l'opinion. Les types prennent alors attitude de compères de revue ou bien de masques de carnaval qui frondent, plaisantent, injurient, sous le... carton du pseudonymat. En principe, ils doivent ou ils devraient, de par leur propre valeur symbolique, représenter l'idée même, la pensée défendue par les écrivains qui se servent de leurs noms comme de signatures. Vers 1900, on a écrit au sujet d'Asmodée : « De nos jours, quelques feuilles littéraires ont pris ce nom pour titre, voulant indiquer par là que leur curiosité pénétrait les secrets les plus cachés, découvrait la malice des hommes, en un mot qu'elles pouvaient tenir leurs lecteurs au courant de tout ce qui se passait *urbi et orbi*. De même, on donne le nom d'Asmodée à celui qui est informé de tous les événements, de mille circonstances particulières, sans qu'on aperçoive le fil qui l'a dirigé (1) ».

Il va sans dire que la correspondance entre l'*esprit* du personnage cité et celui de l'œuvre écrite par le citateur n'est pas souvent aussi rigoureuse. Ne l'avons-nous pas déjà fait observer, d'ailleurs? N'avons-nous pas déjà noté que nous connaissions des signatures de Bazile, de Nicodème, d'Olibrius, de Polichinelle, de Robert Macaire qui sont précédées de textes sans rapport précis avec les idées encloses dans les types de Bazile,

(1) LAROUSSE, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, s. v. Asmodée.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

de Nicodème, d'Olibrius, de Polichinelle, de Robert Macaire? Peut-être y aurait-il danger pour nous d'insister davantage sur ce point. Nous risquerions de nous attirer le nom de Calino ou de Joseph Prudhomme. Nous n'avons donc pas à démontrer, à grand renfort de citations, que, malgré la bonne volonté des fondateurs du premier *Figaro,* le journal décoré de ce titre n'a pas été le constant reflet de la mentalité du personnage inventé par Beaumarchais. Le Gil Blas de Lesage et le Candide de Voltaire ne vivent pas non plus de leur vie intégrale dans la prose et les vers que d'autres journaux impriment sous leur nom.

§ 2. *Le nom d'un type servant à désigner un autre personnage littéraire.*

Il arrive fréquemment que la littérature mette un nom ou un prénom à la mode, lui confère de la vogue. Jean-Jacques Rousseau et Chateaubriand ont rendu populaires *Émile* et *René* pour un certain temps dans la société. Mais la littérature exerce le même genre d'influence dans les livres, dans son propre domaine. Un nom devenu glorieux grâce à un écrivain sera repris ou utilisé par un autre écrivain. Cependant la reprise ne sera pas toujours faite dans l'esprit de l'original. D'un autre côté, il y a de ces noms qui sont dans l'air ou qui circulent dans la littérature, de ces noms qui sont communs ou généraux, mais qui n'ont pas pris une acception unique et définitive de par le succès qu'une œuvre a pu leur assurer. Évidemment Tartuffe et Don Juan sont des appellatifs qui jamais ne s'emploieront en dehors du sens où Molière les a, pour ainsi dire, enfermés en France; mais Josse et Maître Jacques sont des désignations qui peuvent être utilisées sans qu'inévitablement y soit attachée la portée que l'*Amour médecin* et l'*Avare* leur ont prêtée. (Voir aussi le chapitre V).

* * *

La popularité d'un nom s'affirme encore par ces emplois qui le déforment, mais qui le laissent néanmoins transparaître aux

Digitized by Google Original from PENN STATE

yeux des lecteurs quelque peu éclairés. Nous avons un de ces emplois dans le recueil des poésies de Georges Audigier, *La Ville au Bois dormant* (Paris, Dorbon, 1912), où il chante Senlis :

Je voulais t'éveiller, Senlis, fine princesse,
O ville au bois dormant !
Du songe intérieur où tu te plais sans cesse,
Loin du Prince Charmant.

Des désignations de l'espèce, qui rappellent des personnages ou des œuvres célèbres, se rencontrent assez fréquemment dans la littérature. Elles forment des étiquettes attirantes, — attirantes par leur sens détourné ou leur double sens, comme aussi plus d'une fois, par leur heureuse sonorité. Ce phénomène pourrait s'appeler le *titre type*. Il ne rentre pas directement dans le cadre essentiel de notre travail, mais il présente de manifestes affinités linguistiques avec le genre de mention allusive dont nous nous occupons avant tout. Il se confond avec la reprise d'idée, car il se produit de la même manière. Remarquons-le, en effet : dans l'esprit des lecteurs auxquels nous songeons, un titre populaire se trouve incrusté à la façon d'un motif musical, d'un timbre qui, depuis longtemps, leur est familier. Il participe de la nature de ce motif musical ou de ce timbre par la vie qu'il possède en soi et par le mouvement du déclic qu'il subit pour jaillir du cerveau qui le tient enfermé. Qu'on en juge par ces exemples :

Fernand Mazade, *La Belle au Bois rêvant*, comédie en un acte et en vers, 12 13 juin 1893, Théâtre-Libre.

François de Nion, *La Belle au Bois dormait*. Paris, Ollendorff, 1908.

Guy Mayviel, *Au Beau Château dormant*, roman (pour enfants), 1924.

René Vincy, *La Belle au Cœur dormant*. (Romans célèbres de Drame et d'Amour ; collection LE LIVRE NATIONAL. Paris, Jules Tallandier.)

M. de Bouvines, *Le Petit Chaperon vert*. (SEMAINE DE SUZETTE, 25 mars 1920 ; adaptation du *Petit Chaperon rouge* à la Grande Guerre.)

Victor Gogo, *Les Travailleurs de la Mer*, parodie comique et critique. Bruxelles, Vanderauwera, 1866. (Le nom de Gogo = Hugo sert à la parodie.)

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Catulle Mendès, *L'Amour qui pleure et l'Amour qui rit*, nouvelles (1883). — *Les Trois Chansons : La Chanson qui rit, la Chanson qui pleure, la Chanson qui rêve* (1886). Évidemment, l'auteur a pensé à *Jean qui pleure et Jean qui rit*, les deux symboles de la vie, prise du mauvais ou du bon côté.

Hippolyte Demanet, *Jérome Bloquet à la recherche d'une position sociale* (monologues et récits en prose). Paris, S. Bornemann. Cf. *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale.*

Ernest d'Hervilly, *La Laitière et le Pot aux Roses, fable en un acte.* (THÉATRE DE CAMPAGNE, t. VIII.) Une fable dialoguée qui prouve que tout se découvre. « Ainsi, dit Georges, finit la fable de la Laitière et *son* pot aux roses. »

La pensée de l'écrivain subit le même déclic; elle se crée avec la même spontanéité; elle se fait également automatique dans le corps du discours. En pareil cas elle désigne, par exemple, un prêtre dont elle veut peindre la franchise et la rudesse de langage : « Ce Curé du Danube » (Abbé Pellegrin de *Mon Curé chez les Riches*, de Clément Vautel, 1923). Des deux côtés (citation par le titre ou par le texte), le phénomène est un jeu de l'esprit qui s'effectue chez l'auteur, et par contre-coup chez l'auditeur, en vertu d'un mouvement réflexe. La parole évocatrice jaillit sous la plume qui la transcrit et dans l'intelligence qui l'entend, comme un objet qui serait mû par un ressort, ou, si l'on veut, il s'agit d'un ressort qui se détend par une espèce d'automatisme psychologique.

VII. — LA REPRISE DE L'IDÉE SYMBOLIQUE.

Il a été dit plus haut : « La reprise d'idée est un peu partout ». On l'a constaté, en effet : elle s'incorpore ou se mêle presque toujours aux autres formes de reprise. Le procédé que nous avons appelé transformisme *psychologique* et que nous avons distingué du transformisme *externe* n'est pas aussi distinct ou spécial que sembleraient l'indiquer les deux termes. Au surplus, une simple allusion à un nom de type passé à

Digitized by Google
Original from PENN STATE

l'état de nom commun est une reprise d'idée. La même chose pourrait se dire ou se penser des interprétations diverses que divers acteurs ont tentées de rôles classiques. Leur manière de jouer ces rôles constitue une certaine transformation de personnages littéraires devenus populaires : elle est une reprise, un développement nouveau de l'idée qui s'y trouve enclose (1).

Mais nous l'avons également constaté : Le transformisme interne est susceptible d'être traité isolément. Il nous est apparu déjà, ainsi dégagé, dans bien des œuvres citées où intervenaient les types Roger Bontemps, Pathelin, Panurge, Tartuffe, Orgon, Alceste, Philinte, Célimène, Georges Dandin, Pourceaugnac, la Cigale et la Fourmi, Perrette, le Savetier et le Financier, Bertrand et Raton, Cendrillon, Barbe-Bleue, Manon Lescaut, Candide, la Nouvelle Héloïse, Paul et Virginie, Figaro, Chérubin, Monsieur de Crac, Mme Angot, Dumollet, Robert Macaire, Joseph Prudhomme, Arlequin, Pierrot, Cassandre, Polichinelle, Gilles. Cette reprise d'idée, nous l'avons vue également, ou nous la reverrons, sous la forme de la *reprise satirique*, de l'*emploi du nom comme titre ou signature littéraire* ou *comme désignation d'usages et d'objets*. La voici maintenant examinée dans les deux types de Pierrot et de Don Juan : Leurs utilisations sont particulièrement intéressantes à considérer sous le rapport indiqué. Elles représentent de curieux spécimens de « variations sur un thème connu ». Si l'on voulait, les deux personnages se prêteraient à de suggestives comparaisons en tant qu'incarnations de deux aspects éternels de l'amour : l'ingénu et le roué.

Pierrot. — Transformiste professionnel, ubiquitaire, sexuel, il exerce le métier de boulanger, il vit en Afrique, il revêt un costume féminin. Mais il a une nature morale, et, à ce titre, il devient les différentes mentalités, les différentes rêveries, les différentes philosophies que les écrivains portent en eux.

---

(1) Voir chap. V.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Écoutez, par exemple, Champfleury énoncer la pensée qu'il voulait enclore dans son *Pierrot Valet de la Mort* (pantomime en sept tableaux, jouée aux Funambules le 19 septembre 1846) : « L'homme spirituel se débarrassera définitivement de la mort; il tuera, il écrasera la mort pour arriver à des destinées supérieures; alors, il sera délivré des conditions matérielles et relatives qui arrêtent ses progrès; les facultés psychologiques ou psychiques, seules connues et étudiées jusqu'ici, se transformeront en facultés hyperphysiques, et l'esprit jouira de toute sa spontanéité créatrice. » Le Pierrot qui devrait être cet homme spirituel avait pour interprète Paul Legrand. Nous n'avons pas vu Paul Legrand. Nous ignorons, par conséquent, la force d'expression dramatique qu'il mettait dans le rôle. Nous ne saurions indiquer comment il réalisait les intentions de l'auteur, intentions qui n'en étaient pas moins des plus curieuses, parce qu'elles portaient bien la marque du temps, ainsi que l'observe un critique : « Le Pierrot du *Valet de la Mort*, de Champfleury, railla la haute et obscure philosophie relative à la perfectibilité humaine. Pierrot tuait la mort. » Le même critique note encore : « Dans une fantaisie dont le titre et la date nous échappent, le remords était personnifié dans Pierrot. (1) » Ce devait être la profonde et shakespearienne pantomime dont on voudrait pouvoir citer l'éblouissante analyse de Théophile Gautier dans la *Revue de Paris* et qui fut mise en scène par Deburau : *Rrrrrchand d'Habits* (1er septembre 1842) (2). L'œuvre n'atteignit pourtant pas le tout grand succès.

Cette pièce et le souvenir de Deburau inspirèrent plus tard à Henri Rivière le sujet de son conte fantastique et macabre dans lequel « un ancien officier de marine, la tête affaiblie par

---

(1) L. CELLER, *Les Types populaires*, p. 103.

(2) Article reproduit dans *Souvenirs de Théâtre, d'Art et de Critique*. Paris, G. Charpentier, 1883. Sur la même œuvre, voir le *Deburau* de Sacha Guitry (ci-dessus, II, p. 57).

Digitized by Google

Original from PENN STATE

un effroyable plongeon en mer, se prend de passion pour le type de Pierrot, s'identifie avec lui, débute aux Funambules et finit, dans une pantomime, par trancher réellement la tête d'Arlequin qui lui a pris, réellement aussi, en dehors du théâtre, sa maîtresse Colombine (1) ».

Mais voici, antérieurement à ce conte, du moins sombre, bien qu'il s'agisse encore de la mort : c'est dans *Pierrot posthume* (1847) de Théophile Gautier (2). Le pâle défunt n'est pas défunt, quoi qu'en dise le titre de la pièce, mais il se tient pour tel, ou il croit l'être parce que le Docteur le lui a déclaré. Sur cette naïve croyance, des scènes charmantes se déroulent, des scènes d'un tour très alerte et qui font comme miroiter d'une toute fraîche lumière la traditionnelle ingénuité du héros blanc. Entendez-le qui sort de la maison du Docteur et qui se pleure ou se regrette :

Je suis mort! Arlequin disait la vérité.
La pendaison n'est pas bonne pour la santé;
Je m'explique à présent pourquoi j'ai le teint blême.
Pauvre Pierrot, allons, conduis ton deuil toi-même,
Mets un crêpe à ton bras, arrose-toi de pleurs.
Prononce le discours et jette-toi des fleurs;
Orne ton monument d'un *ci-gît* autographe,
Et, poète posthume, écris ton épitaphe.
Qu'y mettrai-je?... voyons... « Ici dort étendu... »
Non... ce mot fait venir la rime de pendu...
Couché vaut mieux... « Pierrot... il ne fit rien qui vaille,
Et vécut sans remords en parfaite canaille! »
C'est plus original que bon fils, bon époux,
Bon père, *et cætera,* comme les morts sont tous.
Fais ta nécrologie et l'envoie aux gazettes,
Ces choses sont toujours par soi-même mieux faites.
Quel ami je m'enlève, et quel bon compagnon
Content de mon bonheur, triste de mon guignon!
Comme je me regrette, et comme je me manque!
La douleur me pâlit, la tristesse m'efflanque,
En songeant qu'allongé dans le fond du trou noir,
Je ne jouirai plus du bonheur de me voir.

---

(1) CELLER, p. 103. — Le conte de Rivière a paru en 1860 dans *Pierrot-Caïn.* Paris, Hachette.

(2) Avec Siraudin.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Quel coup! moi qui m'étais si dévoué, si tendre,
Si plein d'attentions, si prompt à me comprendre!
Aussi, reconnaissant de mes bontés pour moi,
Je me ferai le chien de mon propre convoi;
Et j'irai, me couchant sur ma tombe déserte,
Mourir une autre fois du chagrin de ma perte.

Ce grand enfant n'est donc plus grossièrement lourd comme dans l'ancienne comédie de la Foire. Il est adorablement *bête*, ou candidement, à la façon du petit enfant pour qui il n'est point de couleuvres qui ne s'avalent. Mais constatons-le surtout : il permet au lyrisme aimable et facile d'un vrai poète de jaillir en sa pleine abondance, soutenu par le sujet; il lui permet d'éclater en des traits d'esprit qui plaisent aux lettrés, en des couplets qui les retiennent attentifs et charmés par leur libre verve et leur grâce aisée. Si ce n'est pas tout Gautier que nous avons là, c'est du moins beaucoup de son être littéraire.

Semblablement, nous avons beaucoup de Banville avec son âme joyeuse, éprise de vie et de beauté, avec son âme aimant les visions riantes et lumineuses, mais folâtre à l'occasion, éprise aussi de cocasserie métrique dans ses Pierrots des *Odes funambulesques* (Une vieille lune, les Folies-Nouvelles, Ancien Pierrot) et du *Baiser* (1888). Ce sont des Pierrots qui lui servent à merveille pour la poésie qu'il rêve, pour cette poésie qui est une évocation lyrico-bouffonne des événements du jour, évocation relevée d'un rien de satire et semée de propos badins. Par eux, il traduit l'actualité, le fait qui, un instant, amuse et qui passe. Rien en lui, on le sait, n'est d'un méditatif. Il appartient ou se rattache résolument à la classe des optimistes qui se plaisent à laisser vagabonder partout leur imagination. Ses pierrots sont batifolants comme lui ou son esprit.

Contemporain de Baudelaire, il ignore le baudelairisme, de même que le romantisme des pensées sombres. Un reflet de ce romantisme et du baudelairisme éclaire le douloureux facies du Pierrot de Verlaine :

Ce n'est plus le rêveur lunaire du vieil air
Qui riait aux aïeux dans les dessus de porte;
Sa gaieté, comme sa chandelle, hélas! est morte,
Et son spectre aujourd'hui nous hante, mince et clair.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Et voici que parmi l'effroi d'un long éclair
Sa pâle blouse a l'air, au vent froid qui l'emporte,
D'un linceul, et sa bouche est béante, de sorte
Qu'il semble hurler sous les morsures du ver.

Avec le bruit d'un vol d'oiseaux de nuit qui passe,
Ses manches blanches font vaguement par l'espace
Des signes fous auxquels personne ne répond.

Ses yeux sont deux grands trous où rampe du phosphore
Et la farine rend plus effroyable encore
Sa face exsangue au nez pointu de moribond.

Ainsi le rêveur lunaire est-il décrit dans *Jadis et Naguère* (1884). N'est-ce pas bien un Pierrot verlainien, et aussi le Pierrot du temps, ou du moins le Pierrot tel que l'ont fait la philosophie morose et les raffinements subtils de l'imagination dans la seconde moitié du XIX[e] siècle?

Avec l'écrivain que Verlaine aurait pu ranger dans la classe de ses « poètes maudits », avec Jules Laforgue, l'auteur des *Moralités légendaires*, nous aurons un Pierrot qui sera Jules Laforgue, c'est-à-dire un Pierrot qui se révèle quelque peu apparenté à son Lohengrin, à son Roi de Thulé, à son Hamlet. Voilà pourquoi ce Pierrot dira dans l'*Imitation de Notre-Dame la Lune* (1886) :

Je ne suis qu'un viveur lunaire,
Qui fait des ronds dans les bassins,
Et cela sans autre dessein
Que de devenir un légendaire.

Retroussant d'un air de défi
Mes manches de mandarin pâle,
J'arrondis ma bouche et — j'exhale
Des conseils doux de crucifix.

Ah! oui, devenir légendaire
Au seuil des siècles charlatans.
Mais où sont les neiges d'antan?
Et que Dieu n'est-il à refaire!

C'est un Pierrot bien pessimiste que le sien, et c'est de plus un railleur, un fumiste, un « hors du siècle » :

Je hais les trémolos, les phrases nationales;
Bref, le violet gros deuil est ma couleur locale.
Je ne suis point *ce gaillard-là* ni le superbe!
Mais mon âme qu'un cri un peu cru exacerbe
Est au fond distinguée et franche comme une herbe.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Le poète *Hors du siècle*, Albert Giraud, mettra plus de légèreté dans ses Pierrots de *Pierrot lunaire* (1884) et *Pierrot Narcisse* (1887). Il y mettra aussi de la grâce et de l'esprit à la Banville, avec, également, quelque chose de son âme mélancolique, rêveuse, raffinée, subtile, quelque chose des tristesses de sa génération. Il y mettra donc son moi et son temps, comme Paul Margueritte mettra son moi et son temps dans son *Pierrot assassin de sa femme* (1888) qu'il présente et commente ainsi : « J'imaginai un Pierrot personnel, conforme à mon moi intime et esthétique. Tel que je le sentais et tel que je le traduisis, paraît-il, ce fut un être moderne, névrosé, tragique, fantômal... S'il reste quelque chose de mon essai mimique, c'est la conception littéraire d'un Pierrot moderne et suggestif, revêtant, à son gré, l'ample costume classique ou l'étriqué habit noir, et se mouvant dans le malaise et la peur » (1).

Faut-il poursuivre la démonstration? Faut-il montrer que, tandis que Champfleury, Gautier, Rivière, Banville, Verlaine, Laforgue, Giraud, Margueritte pensaient et sentaient ainsi, cent autres romanciers ou poètes pensaient et sentaient, chacun pareillement à sa façon personnelle, à propos de Pierrot? Non, sans doute, car ici encore le secret d'ennuyer serait celui de tout dire, surtout que la tâche de tout dire entraînerait l'obligation de réserver une place aux acteurs, aux artistes, aux dessinateurs qui, à leur tour, ont animé l'homme blanc de leur souffle. Eux aussi, ils l'ont coloré des couleurs de leur âme propre ou de leur milieu. Le maître en l'espèce fut Willette, dont nous avons déjà rappelé l'originale participation à l'évolution de notre type. Adolphe Brisson écrivait au lendemain d'une visite qu'il lui avait faite : « Le Pierrot de Willette n'est plus ce benêt qui empoche les nasardes et vole les confitures; il aime jusqu'à en mourir et il a l'âme légère; sa cervelle est un ciel d'avril tout rempli de giboulées; la pluie et le soleil s'y suc-

(1) Sur ce *Pierrot assassin de sa femme*, voir PAUL MARGUERITTE, *Le Printemps tourmenté*. Paris, E. Flammarion, pp. 25, 75, 77 et 159.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

cèdent. — Je félicite Willette de cette conception si personnelle. Il reçoit avec modestie mes louanges : — Vous attribuez à mon Pierrot des qualités qu'il n'a pas, sans doute, et vous m'attribuez à moi-même des intentions trop complexes. C'est surtout par son costume que Pierrot m'a séduit. Il me fallait un personnage assez général pour traduire, par ses jeux, toutes les passions humaines. Je ne voulais pas l'affubler de la redingote, qui est un vêtement antiesthétique; la blouse blanche, la calotte noire et la mousseuse collerette de Pierrot le placent en dehors des hommes et près d'eux : ce sont des habits de rêve. Ce sont les habits qu'adopteraient les poètes si le temps où nous vivons était moins dur et moins prosaïque » (1).

On l'entend : « Il me fallait un personnage assez général pour traduire, par ses jeux, toutes les passions humaines ». La remarque est d'un prix particulier pour nous. Tout en la soulignant, prenons soin aussi de rappeler que Willette, qui est un poète et qui est, de plus, un parent des peintres des fêtes galantes du XVIII[e] siècle, a fait son Pierrot un peu dans leur manière, puisqu'il est de leur famille, et qu'il l'a fait également dans la manière et l'atmosphère de son propre milieu. On l'a défini « un Watteau montmartrois, satirique et rêveur ». C'est bien le Paris montmartrois qui vit dans son Pierrot et, pareillement, dans sa Pierrette. Il y vit dans un décor de légèreté, de coquetterie, de mélancolie, de baudelairisme; il y vit frondeur, insouciant, attendri, pervers, ingénu, misérable, exalté. Et, d'autre part, Willette vit en lui; il vit dans son personnage fait de blanc et de noir : « Il est là complet, dit Francis Carco, avec sa tendresse, son irrespect, sa candeur, son amour des humbles, ses opinions politiques aussi vives qu'irraisonnées... Son Pierrot, symbole de l'innocence persécutée ou de la raillerie vindicative, type favori auquel Willette prête touss es sentiments de bon Français cocardier,

---

(1) *Nos Humoristes.*

Digitized by Google

Original from PENN STATE

vibrant, chatouilleux, *mauvaise tête et bon cœur*... (1). » Et de plus, il lui prête, ou bien il essaie de lui faire traduire (comme il l'a déclaré à Brisson) toutes les passions humaines.

Les tentatives furent les mêmes chez les poètes, et combien nombreuses! En effet, chez eux, à combien de gracieuses fantaisies de l'esprit, de folles imaginations, de joyeuses rêveries, de légères envolées de cœur, de profondes réflexions Pierrot n'a-t-il pas donné l'essor! Et, de la sorte, il devenait pour eux un passe-partout, un cadre où défilaient tour à tour les divers aspects de leur vie sentimentale. C'est presque l'ancien Pierrot retourné. Le Pierrot de jadis, lui, pour retenir l'attention du spectateur, n'avait guère que son costume et sa petite âme niaise, falote, parfois malicieuse, abritée sous ce costume. Maintenant, il se fait l'âme des différents poètes qui l'attirent à eux. Par les diverses contractions de son visage enfariné, les spéculations de l'intelligence humaine diversement affinée cherchent à s'exprimer. Ainsi, il incarne le temps variable et changeant qui s'écoule; il est le « siècle » narquois, railleur, pessimiste, enthousiaste; il devient le miroir où l'écrivain se regarde et où il *se voit* ce qu'il *se veut*. Avec l'écrivain, il pénètre partout; il illumine toutes les demeures, il embellit tous les paysages : c'est l'amant de la lune, mais c'est aussi l'amant de toute la nature. Dans ses cantilènes amoureuses, il chante les mystères de la nuit, les beautés du sol reverdi; il interprète les propos que la forêt balbutie.

Et — remarque importante, encore qu'elle puisse sembler hors cadre — tandis qu'il interprète et chante, ses propos à lui sont souvent jolis. Ils sont souvent littéraires. Quelle différence entre ce Pierrot du Nouveau Régime et celui d'avant le XIX^{e} siècle! Il dit de la belle prose et de beaux vers; il fait des phrases qui ont du style, alors que l'autre, l'ancien, ordinairement engagé dans des intrigues dramatiques à la grosse

---

(1) Voir la *Revue Française*, 31 août 1924.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

manière (la manière du vulgaire vaudeville à couplets), manquait plutôt de finesse dans sa psychologie et son langage.

On le devine : s'il fallait le suivre dans tous les vagabondages d'ordre sentimental qui furent les siens depuis une centaine d'années, le voyage serait long. Il fatiguerait à l'excès ceux qui nous lisent, car ils n'ont peut-être pas sous les yeux, pour soutenir leur marche, le réconfort, le viatique des rimes joyeuses, des paroles plaisantes ou graves que l'ingénuité du perpétuel transformiste fait éclore, le cliquetis de ses mots naïfs ou pénétrants, et des répliques qu'on lui donne. Ils n'ont pas davantage ces indications scéniques, ces dessins à légendes qui enchantent et délassent l'imagination, qui la poussent, qui l'entraînent aux agréables chevauchées. Ils n'ont pas non plus le spectacle de tous les gracieux détails de costumes qu'ont pu inventer les renouveleurs de Pierrot. Mais ce qui manquerait encore à tous nos contemporains indistinctement, comme à nous-même, pour soutenir jusqu'au bout le voyage à effectuer à travers les si nombreuses pierroteries dramatiques du XIX^{e} siècle, c'est le geste de l'interprète. Il y avait là, dans le jeu de Deburau et des autres maîtres de la pantomime, toute une littérature qui a disparu. La pensée, la poésie, la philosophie, qui tenaient dans les attitudes et la mimique, dans les mouvements souples et variés du joueur, se sont à jamais dissipées. Elles ont plané pendant quelques heures dans l'atmosphère légère des salles de théâtre, et puis, elles s'en sont allées, elles ont disparu avec la lumière des lustres qui s'éteignaient. Cette pensée, cette poésie, cette philosophie, le spectateur avait aidé plus ou moins à les créer par l'interprétation qu'il avait lui-même donnée aux œuvres représentées. C'est la collaboration qui s'opère pour toute invention de l'esprit où l'on sollicite de l'auditeur plus qu'une matérielle attention.

* * *

... « Comme tout cela est loin du simple Pierrot des parades, bête, gourmand et battu », s'écriait Celler au sujet du fan-

Digitized by Google Original from PENN STATE

tastique *Pierrot* de Rivière (1). Et Catulle Mendès expliquait, à propos des représentations de Severin au Nouveau Théâtre des Funambules : « Parce que Pierrot est blanc... comme la pâleur mélancolique de la lune, nous avons, peu à peu, fait de lui un guitariste élégiaque qui donne des aubades aux fenêtres closes d'une amie, un poète épris des rêves... Nous nous sommes trompés; déçus par la même neige lunaire, nous avons transformé en le poétique, subtil et pervers Gille de Watteau, le Pierrot populaire, le vrai Pierrot ». Faut-il ici parler d'erreur? Si l'on veut, oui, ... mais ce qui est fait est fait, comme dit l'autre, et il faudrait plutôt expliquer comment Pierrot s'est poétisé.

Volontiers, on songerait d'abord à Watteau et à ses confrères de la peinture. Ils ont créé le délicieux Gilles-Pierrot (Gilles confondu avec Pierrot), et dès lors ou, après eux, la poésie est venue : elle s'est incorporée à l'homme blanc. C'est une raison explicative dont on sent toute la valeur, rien qu'en lisant l'indication de Paul Margueritte sur le décor où devrait se jouer sa pantomime : *Pierrot amoureux de la lune.* « La scène se passe dans un décor Watteau, baigné de lune. » Avant lui, Henri Rivière disait dans son *Pierrot*, en racontant une représentation fictive du théâtre des Funambules : « On jouait une de ces éternelles pantomimes où Cassandre veut marier sa fille Colombine à Pierrot, mais où Colombine, qui n'aime pas Pierrot, finit par épouser Arlequin. La rampe me semblait éclater de mille feux, et les toiles peintes me représentaient de délicieux bosquets et des paysages dignes de Watteau, semés de roses et de fraîches tonnelles ». Ces deux indications de scène ne semblent-elles pas renfermer cette explication et en affirmer le bien-fondé : « S'il y a de la poésie dans Pierrot, elle provient des peintres des fêtes galantes? »

Oui, mais est-ce la bonne explication? Si l'on doit l'accepter,

---

(1) CELLER, *Études dramatiques,* p. 103.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

comment se fait-il que l'influence de ces peintres ne se manifeste chez les littérateurs qu'avec le XIX^e^ siècle?

Devant cette objection, ne serait-on pas plutôt tenté de croire que la poésie de Pierrot est partie du « clair de lune » de la chanson fameuse :

Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot,
Prête-moi ta plume
Pour écrire un mot.
Ma chandelle est morte,
Je n'ai plus de feu.
Ouvre-moi la porte
Pour l'amour de Dieu.

Et ne serait-ce pas le moment pour nous de réfléchir un peu à ce clair de lune? Songeons-y. Eh oui! ce clair de lune, une fois qu'il a été vu ou contemplé sous forme de tableau poétique, de combien n'a-t-il pas élargi la sphère de beauté du type de Pierrot et augmenté le nombre de ses possibilités de renouvellement? Quel thème désormais pour les gens de lettres et les artistes que le paysage de nuit avec « l'astre argenté », le ciel large, azuré, profond, « le bleu fouillis des claires étoiles! » Quel thème, quel point de départ, quel tremplin! N'est-ce pas de là, par exemple, qu'a jailli la série de poèmes, à base de pierrotisme, que Laforgue intitule : *L'Imitation de Notre-Dame la Lune?* Et puis, remarquez-le : est-ce que bien des poètes du clair de lune ne sont pas des poètes de Pierrot?

Mais la présente explication ne peut prendre toute sa portée pour nous que si nous pensons à l'influence que l'air si répandu doit avoir exercée sur la réputation en quelque sorte extérieure du type. D'une façon générale, au reste, on sait combien est important, essentiel, le rôle de la « mélodie », heureuse et réussie à l'un ou l'autre point de vue, dans le succès de toute chanson populaire. Aussi, quel adjuvant de gloire la musique du clair de lune n'a-t-elle pas été pour notre Pierrot, qui, à l'origine, comme on va le voir, n'avait vraisemblablement rien à faire avec elle! Serait-ce une grosse exagération

Digitized by Google
Original from PENN STATE

d'affirmer que des centaines de reprises de ce personnage par la littérature n'auraient rien laissé, dans l'esprit du public, qui soit comparable à la trace qui lui fut imprimée par les accents simples et si prenants de la vieille mélodie, ainsi que par les « variations » qu'elle a provoquées? Supprimez de la vie de l'homme blanc cette mélodie que nul Français n'a ignorée! Que subsistera-t-il de lui dans le bien commun, dans le trésor collectif qui se nomme la tradition ou la mémoire populaire? D'ailleurs, pour combien de gens n'est-il pas uniquement un type musical et de jolies images? Pour combien de gens n'est-il pas le sympathique rêveur, l'ami Pierrot qui erre dans un paysage lunaire où l'on croit entendre les appels d'une voix mystérieuse?

On voit, on sent à quel point reparaît ici démonstrative l'observation prédédente : Pierrot a été beaucoup mis en littérature, parce qu'il avait été d'abord mis en musique ou, si l'on aime mieux, le pâle visage du Pierrot musical et lunaire a été un agent singulièrement fort d'excitation lyrique, dramatique, fantaisiste, chez les chercheurs de rimes et d'intrigues.

Mais de quand date la fameuse chanson et à partir de quel moment a-t-elle commencé d'agir? Si nous revenons à la paternité de Lulli, c'est pour dire que, d'après nos recherches, il n'y a là qu'une affirmation sans fondement historique et que les critiques se passent de l'un à l'autre sans aucun contrôle (1). Peut-être l'embryon inspirateur de l'air existe-t-il avant l'époque

(1) Dans les *Études sur la Vie et les Œuvres de Molière* par Édouard Fournier, revues et mises en ordre par Paul Lacroix et précédées d'une préface par Auguste Vitu (Paris, Laplace, Sanchez et Cie, 1885, p. 114), on lit ces mots : « Parmi ceux qui ont joué Pierrot fut Hamoche, qui faisait merveille vers 1712, et pour qui je croirais fort que fut composé l'air *Au clair de la Lune,* toujours attribué, sans la moindre preuve, à Lulli. Selon moi, ce furent et le gentil Pierrot de la Foire et son compère Arlequin qui chantèrent les premiers, dans la pièce d'*Arlequin Empereur dans la lune,* la fameuse chanson que Remy et Chaillot avaient mise en couplets, pour la faire passer de la Comédie-Italienne sur les tréteaux de la Foire Saint-Laurent ». Nous ne découvrons dans cette pièce aucune indication qui justifierait pareille hypothèse.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

de l'illustre compositeur; peut-être se rencontre-t-il dans une chanson publiée dans les *Voix de Ville,* en 1575, par Jehan Chardavoine, chanson contenant une phrase musicale : *Gaudinette, je vous ayme tant,* qui est identique à la première du *Clair de la Lune* (1). Mais, quel que soit son âge, il ne paraît pas avoir été d'utilisation courante chez les gens de théâtre et les chansonniers de l'Ancien Régime. Nous ne l'avons relevé, comme timbre, dans aucune des très nombreuses pièces de la Comédie Italienne (et de tout ce qui y touche) que nous avons lues et qui appartiennent au XVIII^e^ siècle. C'est un semblable procès-verbal de carence que nous avons dressé après la consultation de divers recueils de chansons de la même époque (2). N'y a-t-il pas là de quoi s'étonner? Remarquons au surplus que Béranger, qui, lui, est du XIX^e^ siècle, et jusqu'en pleine Monarchie de Juillet, n'a pas exploité le fameux motif mélodique. Mais ce motif, le voici parmi les airs sur lesquels son contemporain (et son prédécesseur) Désaugiers a mis des couplets de la Parodie de la *Vestale* de Jouy et Spontini (c'est le n° 21; la parodie date de 1807). Le même auteur s'est servi du même motif dans son *Cadet Buteux sortant de la représentation des Danaïdes* (1818), et son *Cadet Buteux au Vampire* (1820) (3). Le voici également ce motif, mais remanié, et dans une œuvre

---

(1) Indication qui m'a été fournie par M. Ph. Mousset, professeur d'histoire de la musique à l'Université de Louvain. Voir l'ouvrage de WECKERLIN, cité I, p. 329, et MATHIAS TRESCH, *Évolution de la Chanson française savante et populaire,* première partie : « Des origines à la Révolution française ». Bruxelles et Paris, La Renaissance du Livre, in-8°, p. 361.

(2) Voir notamment : *Le Chansonnier français ou Choix des meilleures chansons sur des airs connus.* Genève, 1778-1780, 3 vol. — *Chansons choisies avec les airs notés.* Genève, 1782-1785. — *Le Chansonnier français,* 1786. — *Vaudeville. Menuets, Contredanses et Airs détachées* [sic], *chanté* [sic] *sur les théâtres des Comédies Française et Italienne.* Paris, 2 vol. — *Les Dîners du Vaudeville,* 1796, 9 vol. — Nous n'avons rien découvert non plus dans le *Nouveau Caveau,* 8 vol. — le *Caveau moderne,* 11 vol. — *Chansonnier des demoiselles dans lequel on trouve des Chansons et Couplets de MM. Antignac, Armand Gouffé, Chazet* [etc., chansonniers de la Révolution et de l'Empire]. Paris, Caillot, 1813.

(3) Voir ci-dessus, II, p. 153.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

de meilleure tenue que les pots-pourris de Désaugiers : *Les Voitures versées*, opéra-comique de Boïeldieu (deux actes; paroles de Dupaty; 20 avril 1820, Feydeau) (1). Le charmant compositeur s'est livré, dans cette pièce, à de brillantes variations sur le thème du *Clair de la Lune* (duo : *O dolce concento*). D'autres variations, qui méritent également un souvenir, ont été écrites pour violon par Habeneek (1781-1849), pour piano par Hérold (1791-1883).

Il faut observer que, lors de la représentation des *Voitures versées*, l'air est signalé comme ancien par la critique. La *Gazette de France* en parle ainsi : « Ce qui a fait le plus d'effet sur la masse du public, effet qui surpasse encore celui que produisit, dans le temps, le *Pescator* de la *Sérénade*, c'est une chanson bien antique, bien vulgaire, bien populaire, c'est enfin *Au clair de la lune, mon ami Pierrot*, chanté en variations et en duo par Martin et Mademoiselle Palar. Le faire du compositeur est délicieux, et l'exécution non moins admirable. Il faudrait bien peu connaître le goût de notre public pour ne pas prédire avec assurance que ce morceau seul garantit aux *Voitures versées* un grand nombre de représentations... ». Après la troisième de ces représentations, le même journal écrivait, faisant allusion à la polémique du jour : « M. Boïeldieu est dénoncé aux amis de la gloire nationale comme ayant voulu verser le ridicule sur le *Clair de Lune*. Jamais dessein si noir n'est entré dans le cœur de cet artiste, et *mon ami Pierrot* lui-même ne serait pas tenté de lui faire un procès en diffamation, à l'instant où, grâce à ses doux accords, son nom a repris autant de vogue qu'il avait sous François Ier ». Arthur Pougin, à qui nous empruntons nos citations de la *Gazette de France*, ajoute pourtant ce commentaire rectificatif : « Faire remonter la naissance du chant populaire *Au clair de la Lune* au règne du volage amant

(1) BOÏELDIEU, *Les Voitures versées*, deux actes, représentés à Saint-Pétersbourg en 1808, sur la pièce de DUPATY, *Le Séducteur en voyage ou les Voitures versées*, 4 décembre 1806, Vaudeville. Dupaty retoucha son vaudeville sur la demande de Boïeldieu qui remania considérablement sa partition et l'ouvrage fut joué en 1820.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

de Diane de Poitiers constitue une affirmation au moins hardie; une fois lancé dans cette voie, rien n'empêchait l'écrivain de reculer jusqu'à Clodion le Chevelu » (1).

Mais retournons à notre question. Malgré tout, la raison qui explique la poétisation de Pierrot par le chant populaire du *Clair de la Lune* nous paraît mériter d'être retenue. Néanmoins, ne faudrait-il pas beaucoup songer à l'élément, au germe de vie sentimentale que Pierrot recélait en lui dès le XVI^e^ siècle, à son ingénuité, sa candeur, sa bonhomie? Cet élément n'était-il pas susceptible de se développer en de fréquentes psychologies des psychologies qui auraient été délicates et subtiles? Peut-être. Mais si, par là, une sorte de poésie dormait en lui, n'était-il pas requis qu'elle fût éveillée? N'était-il pas nécessaire que le germe fût fécondé par le talent d'un interprète supérieur, d'un interprète qui fût un créateur? N'était-il pas indispensable que *Malherbe vînt?* Peut-être aussi. Deburau serait alors le facteur essentiel d'idéalisation. Interprète supérieur, interprète créateur, il mit dans Pierrot, redisons-le, une âme aux aspects multiples, ondoyants; il mit en lui de la poésie. Il le relança à une heure critique de son histoire, car au début du XIX^e^ siècle l'homme blanc était un type assez négligé dans le théâtre italien. Deburau le relança; il le fit rebondir. Mais, en mettant de la poésie en lui par ses interprétations, il en répandit autour de lui, et il en suggéra presque aux poètes. On le sent bien quand on lit les souvenirs de critique théâtrale de ses admirateurs. Au surplus, réfléchissons-y : la pantomime est poésie en

---

(1) A. POUGIN, *Boïeldieu, sa Vie, ses OEuvres, son Caractère, sa Correspondance.* Paris, Charpentier, 1875, in-18, pp. 187-190. Il dit encore : « En ce qui concerne Boïeldieu, lorsqu'il habillait ce pont-neuf si simple et si candide d'un vêtement auquel la souplesse, l'élégance et la grâce n'ôtaient rien de sa naïveté première, le moment était mal choisi pour l'accuser de vouloir *verser le ridicule* sur cet air chéri de nos pères et que nos fils chanteront encore. » Plus loin, « il donne un dernier éloge à ces adorables variations sur *Au clair de la Lune,* qui, on peut presque le dire, ameutèrent tout Paris et le firent courir avec transport à l'Opéra-Comique; ... avec Gustave Héquet [auteur d'une étude sur Boïeldieu], je constaterai que ce couplet ajouté sous la vieille mélodie française est parodié de façon à *faire frémir* toute oreille un peu familiarisée avec la langue de Métastase », pp. 191-192.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

soi; elle s'apparente au théâtre symboliste dans lequel l'auteur, pour ainsi dire, n'achève pas son œuvre. Il indique, et, à son tour et à sa manière, l'interprète indique. Vient ensuite le spectateur qui complète : son imagination fait le reste. Dans ce théâtre, on ne veut pas que les personnages aient rien de trop matériel, de trop vécu, de trop exact. N'est-ce point pour cela que notre grand écrivain Maeterlinck désirait que ses pièces se jouent par des marionnettes? Il le désirait parce que des acteurs mécanisés laissent, plus que des êtres de chair et d'os, la fantaisie de l'auditeur courir dans le vague, errer à l'aventure dans le pays de ces rêveries qui ajoutent au texte, qui le créent en partie.

Mais, pour en revenir à Deburau, ne devrait-on pas ajouter que son influence s'est combinée avec celle du *moment* littéraire? Le triomphe du mime célèbre coïncidait avec celui du Romantisme, qui libérait l'imagination et la sensibilité françaises dont les âges antérieurs avaient si fortement entravé l'élan? N'a-t-il donc pas fallu aussi l'esthétique nouvelle pour aider à l'enfantement de Pierrot poète? N'a-t-il pas fallu le goût (qui alors se répand) de la tirade versifiée en tours alertes, de « la chose en allée vers d'autres cieux »? Et puis, jusqu'à quel point la littérature romantique du paysage lunaire n'a-t-elle point favorisé l'essor de la littérature poétique du Pierrot lunaire? Enfin, ne doit-on pas se souvenir de la vogue qu'ont eue, à l'époque de l'épanouissement du Romantisme même, les peintres des « fêtes galantes », les ravissants artistes du XVIII[e] siècle?

Don Juan. — On verra plus loin comment l'interprétation changeante d'un personnage comme Alceste répond au mot célèbre : « Un livre lu à différents âges est un différent livre ». L'Atrabilaire amoureux de Molière a été lu de façons différentes par les générations qui se sont succédé depuis le XVII[e] siècle. Un critique a fait cette observation en ce qui le concerne et au sujet de son complaisant ami : « L'Alceste et le Philinte du

Digitized by Google
Original from PENN STATE

XIX^e^ siècle sont bien en germe dans ceux du XVII^e^ siècle. Mais c'est tout un côté des rôles qui s'est presque effacé, tandis qu'un autre côté, déjà indiqué par Molière, s'est affirmé et s'est exagéré. Qu'est-ce à dire? Sinon que Molière a créé des personnages d'une vie si complexe, que vivants par rapport à la société de son temps, ils ont pu survivre à cette société même et à de si grands changements dans les mœurs. Mais ils n'ont pu survivre qu'en se transformant et en s'adaptant à un nouveau *milieu*. Quelle plus belle preuve de leur vérité! (1) » Il en est de même pour Don Juan... Nous n'ajouterons pas : de Molière, car — qui ne le sait? — le type ne lui appartient pas. La légende du séducteur Don Juan Tenorio est antérieure à l'œuvre du grand comique français (1665) et elle a fini par devenir internationale. Mais Molière a contribué singulièrement à l'internationaliser ou à lui assurer son immense diffusion, en même temps qu'il a déterminé dans son propre pays l'éclosion d'une suite très abondante et très diverse de Don Juans. Seuls les Don Juans français seront ici considérés. Ils le seront indépendamment de la signification que le type a reçue au dehors. Nous essayerons de montrer comment ce type, qui a pris naissance dans le Midi, s'est adapté à la littérature française et surtout aux atmosphères qu'elle a traversées depuis 1665 jusqu'à nos jours (2).

Avec beaucoup de justesse, Léon de Monge disait donc : « Tirso de Molina cède le pas à Molière. Le vrai Don Juan, c'est le Don Juan français ». Ce Don Juan « n'a pas d'autre loi

---

(1) Ch.-M. Des Granges, *Molière. Théâtre choisi,* p. 258.

(2) Étudier la légende de Don Juan est une manière de s'exprimer qui peut paraître fort prétentieuse lorsqu'il existe sur la question des ouvrages comme ceux de M. Georges Gendarme de Bévotte, *La Légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au Romantisme.* Paris, Hachette, in-8°, 1906; *La Légende de Don Juan.* Paris, Hachette, 2 vol. in-16, 1911. Notre exposé ne sera souvent qu'une « reprise » de ces livres, en ce qui concerne les écrivains français, avec addition de quelques notes personnelles. — Il y aurait lieu de se demander si les écrivains français, qui passent pour les imitateurs de Molière, n'ont pas imité en même temps les prédécesseurs de leur illustre compatriote, tels Dorimon et de Villiers. Mais, étant donné notre point de vue, la solution de ce problème n'est pas essentielle pour nous.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

que de satisfaire l'orgueil d'abord, puis de chercher le plaisir, pour autant qu'il s'accorde avec l'orgueil. Cette subordination de tous les penchants à l'orgueil est le côté chevaleresque de son caractère... On en a peur; parfois on l'admire; souvent on l'envie; pour le mépriser, il faut avoir l'âme fortement chrétienne, car le poète l'a doué de tout ce qui domine les hommes et de tout ce qui séduit les femmes : il est jeune, beau, noble, riche, spirituel et brave; d'une perversité hautaine et grandiose; portant jusque dans le crime l'ironie légère du sceptique, l'élégance de l'homme de cour et la fierté du gentilhomme. Il ne craint qu'une seule chose au monde : le ridicule, et sait l'éviter toujours. Il poursuit les jouissances d'orgueil et de volupté dans les larmes et le sang » (1). Le monde entier pour lui n'est qu'une proie, et l'on pourrait dire qu'en lui s'affirme essentiellement l'idée de conquête. Mais ce serait peut-être le voir également sous son véritable jour que de prendre toutes ses attitudes pour des « attitudes de curiosité ironique » et d'expliquer ainsi les incohérences ou les obscurités de son caractère. Jules Lemaître le définissait : « un faiseur d'expériences ». En effet, « il prend moins de plaisir à faire choir les femmes qu'à voir comment elles tombent, et à dominer les hommes qu'à les manier et à les mépriser. Vous trouvez chez lui le *dilletantisme* allié à l'amour artistique du mal, qui n'est qu'un raffinement d'orgueil » (2). Allons plus loin et déclarons avec Émile Faguet qu'il est « moins un débauché qu'un *immoraliste* en acte », qu'il est « ce que nous appelons une *affreuse canaille*, une *parfaite canaille*, une *canaille absolue* ». Écoutez-le d'ailleurs lui-même : « Il n'est rien de si doux que de triompher des résistances d'une belle personne, et j'ai sur ce sujet l'ambition des conquérants qui volent perpétuellement de victoire en victoire... Comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût

---

(1) *Études morales et littéraires. Épopées et Romans chevaleresques.* Louvain, Ch. Peeters, 1889, II, pp. 358-361.

(2) *Impressions de Théâtre,* I.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

d'autres mondes pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses » (I, 2). Mais le scélérat, la canaille absolue a de l'honneur, ou plutôt il est homme d'honneur conformément aux lois qui règlent le point d'honneur espagnol. Celui-ci tolère les mensonges d'amour et par conséquent l'inconstance. Il impose de défendre quelqu'un qui se trouverait attaqué par trois autres, parce que c'est une de ses lois « d'égaliser la partie », comme c'est une autre loi de payer des dettes de jeu, qui sont dettes d'honneur, et de les payer sans s'inquiéter des obligations qu'on peut avoir par ailleurs. Le même sentiment, ou la même casuistique enjoint aussi d'avoir cette « distinction » qui consiste à rester fidèle à une parole donnée à des gentilshommes, sauf à nier Dieu, à braver l'enfer, à se faire hypocrite. Par là, Don Juan ne sera pas du peuple, il sera de son «monde», d'un monde où l'incrédulité et la tromperie sont admises, mais d'où la lâcheté doit être exclue. Il est brave, et c'est même, au point de vue humain ou, si l'on veut, international, la véritable qualité morale qu'il possède.

La postérité, d'après les époques ou les pays, fera l'abandon de plusieurs traits de cette physionomie. Elle ne connaîtra pas d'une manière suivie ou régulière, si l'on peut dire, l'athée, l'Espagnol chevaleresque, l'hypocrite de religion. Ce sont là choses de mode ou passagères. Elle ne gardera que l'amour comme élément absolument ou indispensablement vital. Elle s'abstiendra même de conserver au personnage la bravoure qui forme pourtant en lui une marque essentielle de sa nature, puisque la lâcheté est le seul vice qu'au cours des siècles « la mode et l'honneur mondain ne puissent permettre ou même commander » (1). Sans doute, au cours des siècles, l'amour se mêle à d'autres éléments de vie : « Si, comme l'écrit Gendarme de Bévotte, nous résumions les caractères principaux des plus illustres héros du donjuanisme à travers les âges, nous trouverions les suivants : inconstance, orgueil, égoïsme, méchanceté,

(1) L. DE MONGE, *Études morales*, II, p. 376.

Digitized by Google Original from PENN STATE

impiété, fourberie; voilà pour les défauts. Voici les qualités : vigueur, beauté, bravoure, esprit, générosité, amour de l'idéal. A cela il faudrait ajouter bien des traits complémentaires : curiosité, audace, amour du rare et de l'imprévu. Ces traits ne constituent pas un tout, un ensemble harmonique et homogène. Suivant les milieux et les temps, les écrivains et les artistes ont mis en relief un certain nombre d'entre eux et négligé les autres... Parmi ces traits variables, le trait vraiment significatif et essentiel est l'amour exclusif, débordant, de la femme (1). »

On pourrait faire également observer que la légende de Don Juan s'est imposée par d'autres moyens de séduction : par son côté merveilleux, par l'enseignement contenu dans le châtiment du héros, par sa facilité d'adaptation à tous les milieux et à tous les temps, facilité qu'elle prenait dans le caractère de ce héros, qu'on variait d'après ces milieux et ces temps, mais, encore une fois, ainsi que le remarque le critique que nous venons de citer, alors qu'il triomphait partout et sous des costumes très divers, « le personnage tendit de plus en plus à se fixer et à se préciser, à devenir exclusivement le héros de l'amour, à diriger vers cette unique fin toutes ses facultés. Il condensa en lui les tendances plus ou moins éparses chez les gens de sa race et il s'affirma comme le prototype d'une espèce dont les individus existaient partout sans se reconnaître à un signe distinctif. Il leur donna un nom. Avec lui, le donjuanisme se constitua comme une sorte de système et de philosophie de la vie » (2). Mais le donjuanisme, trait vraiment essentiel ou significatif de Don Juan, n'a jamais effacé complètement les autres traits chez les différents peuples qui ont repris le type que leur offrait Tirso de Molina. L'empreinte initiale a survécu presque à toutes les évolutions que les âmes et les atmosphères successives du monde des lettres lui ont imposées, c'est-à-dire que presque partout l'Espagne est ou reste présente avec les

---

(1) *La Légende de Don Juan*, 1911, II, pp. 271-272.

(2) *Ibidem*, 1909, pp. 509-512.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

signes fondamentaux qu'elle avait imprimés sur la physionomie du séducteur de Séville, Don Juan Tenerio : « l'imprudente arrogance de la jeunesse, de la force et de la beauté éternellement révoltées contre les lois naturelles et surnaturelles, et surtout contre l'inexorable mort » (1).

Mais du séducteur de Séville, il est sorti un type éternel d'humanité, par conséquent une espèce de propriété collective de tous les esprits, comme au reste c'est le cas pour tous les grands lieux communs littéraires. Malgré la frappe indélébile dont Molière l'a marqué, ce personnage demeure en France la matière que tout Français paraît avoir le droit de renouveler à son gré. On le traite un peu à la façon des passe-partout « genre italien ». Mais il est bien autre qu'un pantin qu'on tiraille en tous sens et qu'on promène en tous lieux. Si peut-être il nous semble comparable à Pierrot, — nous voulons dire : à Pierrot dans ses heures de transformisme moral, — nous ne perdons pas de vue l'énorme distance qui le sépare du blanc rêveur lunaire. Sa haute situation littéraire s'explique : il symbolise une des formes les plus répandues de la chose humaine par excellence : l'amour...

... La chose humaine par excellence, assurément! Mais dire, de Don Juan, qu'il est souvent repris parce qu'il est l'amour, ce n'est pas dire, de façon suffisamment claire, toutes les raisons de son succès à cet égard : la raison que l'amour est le sentiment littéraire par excellence; — la raison que le sujet littéraire nommé Don Juan permet à chaque génération et à chaque tempérament d'exprimer sa conception de l'amour; — la raison que Don Juan, malgré toute sa *diablerie*, est attrayant, parce qu'il possède « ce qui domine les hommes et ce qui séduit les femmes »; — la raison qu'il plaît à tous les âges de la vie et qu'il peut avoir tous les âges de la vie, c'est-à-dire, que jeune ou vieux, il est capable de plaire... Il y a certes d'autres raisons

---

(1) Ed. Barry, *El Burlador de Sevilla y convidado de pietra, comedia famosa del maestro Tirso de Molina*. Paris, Garnier, 1910, p. 41.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

encore, il y a d'autres *pourquoi* : tel *pourquoi* de cet *éternel Don Juan*, tel *pourquoi* de cet *éternel sujet* qui s'appelle l'amour, n'est-il pas aussi dans le fait que l'amour est l'éternelle énigme, qu'il est tant de choses en soi, tant de choses diverses, opposées, contradictoires? Dumas fils écrivait dans la préface d'*Une Visite de Noces* : « Si l'on a composé avant nous et si l'on doit, après nous comme de notre temps, composer des milliers d'ouvrages sur l'amour, c'est qu'on ne sait pas et qu'on ne saura jamais absolument à quoi s'en tenir sur ce *sentiment d'affection* aussi varié et aussi uniforme, aussi fixe et aussi mobile que l'humanité même, dont il est le principe et l'éternité » (1).

Mais si Don Juan est un type permanent d'humanité, il n'est pourtant pas toute humanité. Il n'a même jamais existé au complet. C'est un simple *idéal*, un idéal qui hante l'esprit de beaucoup d'hommes et de beaucoup de femmes. Sans doute, beaucoup de femmes ont dit de beaucoup d'hommes : « C'est un Don Juan »! Mais ces hommes, qui passent pour être des Don Juans, ne sont qu'une parcelle, un commencement de réalisation du type littéraire. Malgré tout, ce type a *de l'humanité*, il a sa vérité, et c'est ce que nous montrerons mieux ailleurs, alors que nous aurons indiqué ce que la France a fait de lui après Molière.

*
* *

La *légende* même de Don Juan Tenorio ne paraît pas être antérieure au commencement du XVII[e] siècle. On ne lui connaît pas de source déterminée. Elle vient probablement de l'Espagne (mais cette provenance reste toujours discutable) (2). On suppose qu'elle est tirée de la *vie*, s'il est permis de s'exprimer ainsi, mais, vraisemblablement, elle est constituée de plusieurs

---

(1) Sur ces raisons de la popularité de Don Juan, voir chap. III.

(2) Cf THEODOR SCHRÖDER, *Die dramatische Bearbeitungen der Don Juan Sage in Spanien, Italien und Frankreich bis auf Molière einschliesslich*. Halle a. S., M. Niemeyer, 1911. (BEIHEFTE ZUR ZEITSCHRIFT FÜR ROMANISCHE PHILOLOGIE, XXXVI) ; LE MÊME, *Die Quellen des* « Dom Juan » *von Molière* (Inaugural-Dissertation zu Kiel). Halle a. S., Ehrhardt Karras, 1911, in-8°.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

morceaux de *vie* humaine. La comédie de Molière la développa, chacun sait comment. Peut-être conviendrait-il de rappeler que son œuvre fut précédée, dans son pays même, par des adaptations italiennes, adaptations dues à Fiorilli et Biancolelli. D'un autre côté, elle y fut devancée également par les pièces françaises de Dorimon (*Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*, sous-titre transformé dans une seconde édition : *ou l'Athée foudroyé*) et de de Villiers. Mais, lorsque le grand comique arrive, c'est pour apposer la marque de son génie sur un sujet qui n'avait encore été traité chez lui que de façon grossière ou inférieure : ainsi, les acteurs italiens n'avaient guère vu qu'une farce dans l'histoire de Don Juan, et il fallut son coup d'œil pénétrant, son instinct du vrai et du vécu à la scène pour en tirer une des peintures les plus animées et les plus fortes d'un type d'humanité universel, pour assigner à ce type un rang élevé dans les lettres de sa propre nation. En reprenant un sujet déjà « consacré », il n'a pourtant pas travaillé dans l'esprit imaginé par l'auteur espagnol. Son libertin n'est pas simplement un croyant révolté contre la divinité. C'est un négateur : il nie l'au-delà. On suppose même que Molière n'a pas eu sous les yeux le texte de Tirso de Molina, et des critiques avisés fournissent des arguments sérieux qui permettraient de penser qu'il a plutôt suivi Dorimon et de Villiers.

Si la légende dont il s'est inspiré en 1665 a fait plus tard un tour d'Europe, c'est en grande partie, répétons-le, grâce à lui. N'omettons pas d'ajouter qu'elle a, si l'on peut dire, bénéficié d'une transformation qui l'a *généralisée* : elle s'est dégagée de la signification religieuse qui l'imprégnait en Espagne et elle s'est orientée vers le sentiment *général* entre tous qui est l'amour. Tel fut assurément l'un des côtés séduisants de l'œuvre de Molière. Néanmoins, celle-ci, bien que limitant à une expression restreinte l'élément religieux, contenait une portée philosophique et sociale qui était appelée à s'amplifier auprès de la postérité, et qui d'ailleurs commença par frapper l'époque même du puissant comique, ou plutôt par l'alarmer. Le *Don*

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Juan ou le Festin de Pierre de 1665 dut même être retiré après la quinzième représentation et il ne fut repris que le 17 novembre 1841 au théâtre de l'Odéon. Dans l'entretemps, d'autres *Don Juan* ont paru en France, et tout d'abord celui, en 1669, de l'acteur Rosimond : *Le Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé*. Cette « tragi-comédie » en cinq actes et en vers est un amalgame d'éléments inventés par l'auteur ou empruntés à la fois au scénario italien et aux auteurs français, Dorimon, Villiers et Molière. Huit ans après, en 1677, la comédie de ce dernier est refaite dans le fameux remaniement en vers de Thomas Corneille. Cette réfection est considérée (à tort peut-être) comme une édulcoration d'une peinture magistrale. Toutefois, elle eut l'honneur de tenir la scène jusqu'en 1841, jusqu'à la réadmission de Poquelin au théâtre avec son *Don Juan* de 1665.

Poquelin, ainsi que nous l'avons dit, s'était montré, dans sa création, d'une hardiesse qui inquiéta ses contemporains. Mais son intention première allait-elle jusqu'à pareille audace? Ou plutôt, son héros était-il, dans son idée, aussi profond que la postérité l'a cru? Lorsqu'on examine d'un peu près les circonstances dans lesquelles il a travaillé, on s'aperçoit que, probablement, il n'a guère voulu qu'exploiter une sorte de masque de théâtre ou de type à la mode, qui avait conquis la faveur du public. A cet effet, il aurait donc écrit un *Festin de Pierre*, un peu comme il aurait fourni autre chose, également conçu dans le goût du jour. Quoi qu'il en soit, son Don Juan est un rôle gai dans l'ensemble. C'est un seigneur qui raille, et qui raille tout. C'est un diseur de grosses bourdes. Il n'a point l'âme d'un philosophe, du moins d'un philosophe de l'âge suivant; il ne porte pas en lui la mentalité d'un précurseur de 1789 ou du XIX[e] siècle libre penseur, ainsi qu'on l'a prétendu (1).

---

(1) Chez Molière, Don Juan est « le *grand seigneur méchant homme*, le *féodal* conteur de bourdes, le burlador, le rieur de toutes choses, vulgaires ou sacrées,

Digitized by Google Original from PENN STATE

Évolution qui étonne, l'âge suivant, le XVIII[e] siècle, ne le continue pas, ou bien peu, dans le sens moliéresque. Don Juan subit alors une singulière déchéance. Le grand comique classique, à cette époque, n'a plus une place d'honneur dans les lettres, et son libertin pâtit de ce retour de fortune. Toutefois, son répertoire reçoit un accueil flatteur au dehors, et il en résulte, à l'étranger, une extension de popularité de la légende du *Burlador de Sevilla*. Quant à la France, elle ne laisse guère au fanfaron de vice, qui avait effrayé le XVII[e] siècle, elle ne lui laisse guère que l'accès de ses théâtres secondaires, de la Comédie-Italienne et de la Foire. Mais, outre le discrédit du théâtre de Molière, d'autres causes agissent et provoquent cet abaissement du brillant trompeur, ainsi qu'une modification de sa légende qui, sous l'influence des acteurs italiens, devient « un mélange d'aventures mi-extraordinaires, mi-bouffonnes », et qui s'éloigne par là du champ des hautes spéculations littéraires du siècle. (1)

Et pourtant ce siècle paraît être, dans des œuvres nombreuses et marquantes, le siècle du donjuanisme. Il l'est en effet. Dans ces œuvres auxquelles nous pensons, le libertinage séducteur,

---

même de *l'amour de l'humanité,* dont il se moque pas mal! Où diable a-t-on été découvrir un *humanitaire,* un *émancipateur de la conscience humaine,* etc., dans ce féodal *sommaire* dont les arguments sont aussi superficiels que ceux de son valet et dont le suprême dandysme est de ricaner au nez de son père, dans cet insupportable *séducteur* loquace qui... ne fait rien, qui ne réussit pas même à obtenir les faveurs d'une vachère? » (JULES TRUFFIER, *Conferencia,* 1[er] avril 1922, pp. 359-360.)

(1) GENDARME DE BÉVOTTE que nous suivons ici (*La Légende de Don Juan,* 1906, pp. 235-236) explique la déchéance ou la déviation en question, non seulement par le discrédit de Molière et l'influence des acteurs italiens, mais aussi par des raisons telles que celles-ci : « Don Juan est un personnage simple, pressé de satisfaire une nature impatiente »; or, « il y a dans le libertinage du XVIII[e] siècle quelque chose de maladif : une impuissance physique de jouir qui répugne au véritable Don Juan » En outre, durant ce siècle, « la leçon morale et religieuse contenue dans la légende ne pouvait rencontrer que des sceptiques et devait provoquer des sourires ironiques ». De plus, « grâce au succès de la littérature anglaise, le héros de Richardson [Lovelace] s'est substitué à Don Juan dans la faveur du public ». (*Ibidem,* pp. 265-267.)

Digitized by Google
Original from PENN STATE

la corruption élégante s'étalent : Don Juan se trouve là plus en pensée qu'en personne, plus dans l'état d'âme et d'esprit, dont son nom constitue le truchement symbolique, que dans un homme directement imité du type créé ou importé en France un siècle plus tôt. C'est l'état d'âme et d'esprit qui erre ou flotte en des productions littéraires comme la *Nuit et le Moment* (1775), de Crébillon fils; les *Liaisons dangereuses* (1782), de Choderlos de Laclos; le *Séducteur* (1783), du marquis de Bièvre (1).

Il faudra le siècle suivant, il faudra le Romantisme pour que le personnage de Don Juan revienne dans un dessin net et précis, pour que sa légende reprenne son plein vol ou même pour qu'elle reçoive son plein sens, pour qu'elle se creuse en absolue profondeur et qu'elle mette au jour tous les germes de poésie et de vie humaine qui se cachent en elle. Cependant le XIX^e^ siècle et le XX^e^ connaîtront encore des Don Juans plaisants ou des mixtes (engagés dans des œuvres mi-tragiques, mi-comiques). Ils en auront aussi qui seront muets ou qui se réaliseront en gestes, comme dans le *Grand Festin de Pierre*, pantomime en trois actes par Rivière, exécutée aux Jeux Forains le 11 avril 1811, donc au début de l'ère nouvelle.

Le Romantisme est alors tout proche et, avec lui, l'ingénieux séducteur devient un thème à méditations pour écrivains, un *leit motiv* susceptible des modifications les plus riches et les plus variées. L'homme nouveau sera l'homme-idée, l'homme-symbole, il sera une valeur type. Le donjuanisme consistera moins dans une nouvelle édition, revue et augmentée de la vie de Don Juan, que dans une évolution nouvelle de son caractère. L'élément merveilleux qu'alimentait essentiellement la légende à ses origines n'en formera plus guère qu'un support simplement traditionnel; le convive de pierre, le commandeur passera à l'arrière-plan, pour ne plus jouer qu'un rôle de ressort indispensable à l'action.

---

(1) BARRY, *El Burlador de Sevilla*, p. 50.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Au cours du régime littéraire où nous sommes parvenus, une modification accidentelle s'introduit dans les aventures prêtées au mystérieux chercheur de sensations amoureuses non encore éprouvées. C'est la modification qu'y fait entrer Prosper Mérimée en mélangeant au vieux récit de Tirso de Molina et de Molière l'histoire d'un autre Don Juan, qui est également ancien, le Don Juan de Maraña, qui est également un débauché, mais un débauché qui se convertit : *Les Ames du Purgatoire* (1834). Néanmoins, Don Juan Tenorio recueillera les préférences du Romantisme, de cet âge ou de ce mouvement poétique qui était si propice à l'efflorescence des poussées d'individualisme que le type du libertin volontaire et indépendant portait en lui. Presque fatalement, ce Romantisme a fait un Don Juan à sa propre image. Qui ne le sait? L'un de ses caractères les plus marqués est qu'il déclare la guerre à la loi, à la discipline, à tout ce qui se nomme traditions ou conventions bourgeoises, à tout ce qui nie ou contrarie l'instinct, le libre épanchement de la personnalité, par exemple et surtout l'amour (1). C'est ainsi que le héros de Séville devient un révolté contre la règle ou qu'il en arrive à représenter la glorification de la nature spontanée luttant contre toute entrave et toute médiocrité. Mais on le crée en même temps le chevalier de l'idéal ou, pour mieux dire, le poursuivant d'un impossible « idéal de Beauté », d'une impossibilité morale. Tel le voyons-nous chez Musset : amoureux qui cherche l'absolu dans l'amour et dans la beauté féminine, amoureux « qui ne veut pas des femmes, mais une femme », qui « cherche un ange parmi les femmes (2) ». Pourtant le poète de *Namouna* (1832), après avoir ainsi chanté haut, conclut dans cette note basse :

> Maintenant, c'est à toi, lecteur, de reconnaître
> Dans quel gouffre sans fond peut descendre, ici-bas,
> Le rêveur insensé qui voudrait d'un tel maître!

---

(1) Cf. le bel article de M. J. Marsan sur l'ouvrage de M. Gendarme de Bévotte. (*Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1911, pp. 708-710.)

(2) Edmond Haraucourt, *Don Juan de Maraña*, drame en cinq actes et en vers (Odéon, 1898).

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Chez ce même écrivain romantique, le « maître » revient, et il nous dit celles qui furent à lui (*Une Matinée de Don Juan*, décembre 1833). Chez Henri Blaze de Bury, il apparaît, en ces mêmes temps, mais en humain régénéré, racheté, sauvé (*Le Souvenir chez le Commandeur*, 1834). Prosper Mérimée nous donne aussi le spectacle d'une réhabilitation, mais dans un esprit différent, par sa nouvelle qui vient d'être rappelée : *Les Ames du Purgatoire* (1834), nouvelle qui mélange les deux légendes de Don Juan Tenorio et de Don Juan de Maraña. Ici le séducteur se convertit et termine chrétiennement ses jours. La même fusion se retrouve dans le *Don Juan de Maraña ou la Chute d'un Ange* (1836), de Dumas père, une pièce dénommée *Mystère*, en cinq actes et sept tableaux (avec musique de Piccini). C'est « un des amalgames les plus bizarres et les plus déconcertants qu'ait jamais conçus l'art romantique... Nul, peut-être, parmi les personnages de Hugo, de Vigny, de Musset, de Dumas lui-même, ni Ruy Blas, ni Didier, ni Antony, ne combine, à un plus haut degré, ce mélange de symbolisme, de fatalité, d'amour sauvage et mortel qui est la caractéristique des héros romantiques (1) ». Le ciel veille sur lui pourtant. Il envoie à son secours une sorte d'ange-femme, sœur Marthe, pour le sauver.

L'art romantique qui, dans cette œuvre, nous donne une si singulière expression de lui-même, a porté sur l'homme infidèle des jugements qui ne le « romantisent » point, des jugements qui ne s'inspirent pas de l'esprit qu'on rencontre, par exemple, dans le poème d'Hégésippe Moreau : *Jean de Paris. Improvisé à une représentation de Don Juan* (2). Ici, c'est la note d'exaltation. Vous ne l'aurez pas chez tels autres écrivains de l'époque. Leur représentation du type est une réprobation ou bien ce qui pourrait s'appeler une appréciation critique de sa conduite : Balzac (*Elixir de Longue Vie*, 1830); George Sand (*Lélia*, 1833

(1) GENDARME DE BÉVOTTE, *La Légende de Don Juan*, 1911, II, pp. 34-37.

(2) Sur ce Jean de Paris, voir ci-dessus, I, p. 378.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

et 1839); Eugène Robin (*Livia*, poème dramatique, 1836); Théophile Gautier (*La Comédie de la Mort*, 1838); Arthur de Gobineau (*Les Adieux de Don Juan*, poème dramatique, LES COUSINS D'ISIS, 1844); l'auteur de la *Roche du Diable ou le Rêve de Pierrot* (pantomime-féerie en sept tableaux, 19 mars 1846, aux Funambules); Gustave Levavasseur (*Don Juan barbon*, drame, 1848); Félicien Malleville (*Les Mémoires de Don Juan*, roman, 1852 et 1859); Jules Viard (*La Vieillesse de Don Juan*, drame, 1853); Villiers de l'Isle-Adam (*Hermosa*, poème en trois chants; dans PREMIÈRES POÉSIES, 1856-1858); Eliacim Jourdain (*Don Juan*, drame, 1857); Baudelaire (*Les Fleurs du Mal* : Don Juan aux enfers, 1857); Ernest Dutouquet (*Une Aventure de Don Juan*, poème, 1864).

Après le Romantisme vient le Naturalisme, et, tandis qu'il triomphe, le type de Don Juan se continue ou se prolonge dans les lettres selon les tendances qui sont en vogue depuis 1830, mais des retouches lui sont également imposées suivant les goûts de la nouvelle École. Celle-ci — l'École naturaliste — « a marqué fortement de son empreinte quelques interprétations du personnage. Cependant, cette influence s'est moins étendue que la nature du sujet ne pouvait le faire croire. Certes, les types de Don Juan sont innombrables dans la littérature naturaliste, depuis le Don Juan d'estaminet jusqu'au Don Juan du boudoir. Mais ce sont pour la plupart, de l'homme du monde au rôdeur de barrière, des coureurs de femmes dont les aventures n'ont aucun rapport avec celles du Trompeur de Séville » (1).

L'esthétique naturaliste, on le sait, se développe dans une atmosphère que traversent des courants d'idées sociales et humanitaires dont, fatalement, il subit la répercussion. Autour d'elle, à côté d'elle, on voit surgir « des théories sur la place et le rôle de l'individu dans la société, des systèmes qui organisent la société future ». La littérature du Trompeur de Séville n'a

(1) GENDARME DE BÉVOTTE, *La Légende de Don Juan*, 1911, II, pp. 138-139.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

pas échappé à cette influence. Aussi le voit-on devenir « le représentant de l'Homme moderne, avec ses défauts encore, mais aussi avec ses aspirations, son énergie, sa volonté, son désir de promouvoir ses semblables et lui-même vers un idéal supérieur » (1).

... Ainsi, dans cette occurrence et dans les autres circonstances évoquées plus haut, voit-on le spectacle curieux de son âme, diversifiée et multipliée, offrir à la curiosité de l'historien le spectacle curieux des attitudes que prennent devant lui les écrivains qui content ses aventures d'amour. On ne peut pourtant pas dire que ces écrivains occupent tous des *positions sentimentales* bien déterminées. Il y aurait exagération à les grouper en des camps d'après leurs sympathies et leurs antipathies. Une répartition en Prodonjuans et Antidonjuans serait presque une *violence aux faits* (2). Ne soyons donc pas surpris si tels critiques déclarent que le Trompeur de Séville, représenté en portrait direct ou à l'état d'idée, n'a suscité aucune réprobation énergique ou absolue, sauf dans une œuvre comme la *Dernière Nuit de Don Juan*, d'Edmond Rostand (poème dramatique en deux parties et un prologue, paru dans l'ILLUSTRATION THÉATRALE, 5 février 1921, représenté en 1922, Porte Saint-Martin) (3).

---

(1) GENDARME DE BÉVOTTE, *ibidem*, p. 139.

(2) On devrait, par exemple, examiner de près les considérations de M. GENDARME DE BÉVOTTE sur le Don Juan plaisant et rieur qui se trouve, d'après lui, dans BARBEY D'AUREVILLY (*Le plus bel Amour de Don Juan* : LES DIABOLIQUES, 1874); J. FERRAND (*Le Mariage de Don Juan*, 1883); L'homme des foules qui signe *Don Juan Tenorio* (VIE MODERNE, 1886); PAUL EUDEL (*La Statue du Commandeur*, pantomime, 1892); MAURICE MONTÉGUT (*Don Juan à Lesbos*, 1892); ARMAND MASSON (*La Cave de Don Juan*, 1895); JEAN RICHEPIN (*Le Théâtre chimérique*, deux saynètes dites « Don-Juanerie ». *Mille et Quatre, L'Inconnue*, 1896); H. DE RÉGNIER (*Les Scrupules de Sganarelle*, 1908).

(3) RENÉ DOUMIC : « Le premier entre tous les poètes, Rostand dépouille Don Juan de l'auréole que le séducteur de Séville doit à tant de poètes de tous les pays » (*Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1922). — JEAN RAVENNES : « Rostand a voulu jeter Don Juan à bas de son scandaleux piédestal de surhomme pour le remettre à sa place, celle d'un vilain individu. Mais il a été séduit, lui aussi, par ce rude adversaire, et, s'il le conduit au plus cruel châtiment, le *Burlador* n'en garde pas moins, jusque dans l'ignominie, une assez fière allure. » (*Revue française*, 2 avril 1922, p. 287).

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Nulle part ailleurs, nous dit-on, il n'est complètement abaissé, il ne perd complètement son prestige, comme s'il était trop le *mal aimable* pour que des condamnations vraiment radicales soient prononcées contre lui. Mais quand bien même l'époque contemporaine devrait être taxée de complaisance envers lui, si elle semble nous faire assister à une nouvelle réhabilitation de sa grâce conquérante ou à un prolongement de la tradition romantique, est-ce d'admiration sincère qu'il faudrait parler? Nous ne le croyons pas. Il y a un peu de tout dans notre récente littérature donjuanesque. Nous y voyons d'assez divers Don Juans, et, pour en passer la revue, nous admettrions même des rubriques ou des divisions ainsi conçues, mais sans leur prêter un sens trop rigoureux : *Don Juan vieilli, puni, désabusé, avili, excusé, sauvé, rangé.* Ce sont des divisions que nous suggère le « donjuanisme » épars dans les œuvres de : Horace Van Offel (*Le Don Juan ridicule*, roman, 1918); Jean Roc (*Don Juan*, roman, 1920); Henry Bataille (*L'Homme à la Rose*, pièce en trois actes, 7 décembre 1920); Fagus (*La Danse macabre*, poème, 1920); Paul d'Estrée (*La Vieillesse d'un Don Juan*, 1921); Rostand (*La Dernière Nuit de Don Juan*, 1921); Jean Sarment (*Les Six Grimaces de Don Juan*, pièce en un acte, image en prose rythmée; 24 janvier 1924, Studio des Champs-Élysées); Maxime Formont (*L'Esprit du Mal*, roman, 1924); Marcel Rouff (*L'Homme que l'Amour empêcha d'aimer*, roman, 1924); A. T'Serstevens (*La Légende de Don Juan*, roman, 1924); Fernand Fleuret (*Les Derniers Plaisirs*, roman, 1924); H.-R. Lenormand (*L'Homme et ses Fantômes*, comédie en cinq actes et dix-sept tableaux, 11 juin 1924, Odéon); Paulo Osorio (*La Mort de Don Juan*, roman, 1925); Charles Méré (*La Dernière Nuit de Don Juan*, Sketch, 1925, Music-hall des Champs-Élysées); Pierre Maudru (*Madame la Sociétaire*, comédie en trois actes, Odéon; ANNALES POLITIQUES ET LITTÉRAIRES, juillet-août 1925); José Ferba (*Le Carnet de Don Juan ou Don Juan au Repos*, roman, 1925); Paul Renaudin (*Don Juan*

Digitized by Google
Original from PENN STATE

dépité ou le Rival imprévu, comédie en trois tableaux, REVUE DES DEUX MONDES, 15 juillet 1926)... (1).

Il nous semble qu'un signe de notre temps est la représentation fréquente du type en l'état de vieillesse, et même sous les traits du vieux marcheur. Tel le voit-on dans des œuvres où il est le véritable Don Juan de la légende, comme dans l'*Homme à la Rose* (1920), de Bataille (qui s'inspire de Don Juan de Maraña), et aussi dans des œuvres qui ne sont que des reprises d'idée ou des expressions du « donjuanisme » : *Le Marquis de Priola*, pièce en trois actes, de Henri Lavedan (février 1902, Comédie-Française); *La Vieillesse de Don Juan* (1905), roman, de Camille Debans; *La Patte d'Oie*, pièce en trois actes, de René Peter et Robert Dancey (27 avril 1906, Théâtre des Arts); *La Vieillesse de Don Juan*, pièce en trois actes et en vers, de Mounet Sully et Pierre Barbier (avril 1906, Odéon).

Notre temps, à défaut du châtiment religieux qu'il n'ose plus guère employer, punit Don Juan de diverses façons. Il le punit dans sa coquetterie, ainsi que l'indiquent les titres mêmes de ses *reprises*; d'accord avec le passé, il continue de lui refuser le bonheur d'aimer :

Don Juan fut damné dans la vie,
Et l'Enfer, c'est de n'aimer pas,

dit François Coppée dans son poème : *Une Vision de Don Juan* (LES PAROLES SINCÈRES, 1890), Mais la punition peut être aussi la maladie. C'est elle, c'est l'ataxie qui menace le marquis de Priola, ce Don Juan qui prêche à son jeune protégé, Pierre Morain, une règle de conduite que ses nombreux ancêtres ont pratiquée : « Il ne faut chercher dans la vie que du plaisir, et ce sont les femmes qui en donnent le plus. Ne les aime jamais, mais fais-toi aimer d'elles, et quand tu les auras prises, abandonne-les en les méprisant... »

Mais *vieilli, puni, désabusé, avili, excusé, sauvé, rangé,*

(1) Ces œuvres sont postérieures aux livres de M. GENDARME DE BÉVOTTE.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Don Juan reste, à l'ordinaire, le personnage que définit ainsi le poète Henri de Régnier :

... Il fut, par son âme anxieuse et mouvante,
Une incarnation de l'Éternel Désir (1).

C'est pourquoi il reste une figure obsédante pour nos penseurs du jour. Il leur est un sujet à refontes qui ne s'épuise point. En combien de livres, l'esprit de l'éternel « insatisfait » ne se retrouve-t-il pas sans que le titre de ces livres ait la moindre apparence d'un avis au lecteur ! On nous le montrera qui anime le *Chérubin* de Francis de Croisset (2), ce chérubin qui, avec le visage et l'allure extérieure du page de Beaumarchais, avec l'habit du dix-huitième siècle, porte en lui « le fonds de sécheresse et d'âpreté du vingtième ». Le prototype, nous voulons dire : le page de Beaumarchais, s'annonçait comme un sensuel, mais au moins avait-il une certaine « sentimentalité naïve ».

Son descendant de 1901 est un blasé, un jeune marcheur qui calcule, qui veut jouer son Don Juan, qui prétend, ainsi qu'il le dit,

Avoir pour seule loi la loi de son désir,
Ne jamais perdre une minute de plaisir.

Il se transforme pourtant au cours de la pièce. Une passion sincère s'allume en son âme ; il finit par aimer, et « le roué du premier acte verse, à la fin, les larmes de Fortunio » (3). Certes, on pourrait se demander si sa conversion est profonde et définitive, mais la question serait sans intérêt pour nous. Tout ce que nous avons à retenir de ses aventures amoureuses, c'est qu'un lettré de notre époque a refait le page de Beaumarchais avec les préoccupations d'un homme qu'un siècle et demi presque sépare de l'année du *Mariage de Figaro*, d'un homme qui

(1) *Don Juan au Tombeau*, poème. (REVUE DES DEUX MONDES, 15 janvier 1910.)

(2) Comédie en trois actes. et en vers, qui n'eut qu'une répétition générale à la Comédie-Française en 1901. Transformée en pièce chantée (paroles de F. de Croisset et Henri Cain, musique de Massenet) et jouée à Monte-Carlo, février 1905 ; puis à l'Opéra-Comique de Paris, mai de la même année.

(3) A. BRISSON, *Le Théâtre*, III, pp. 146-151.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

connaît la littérature de Don Juan. Cet homme, qui est de notre époque ou qui est de son temps, a fait un Chérubin passé à l'état de Don Juan ou d'un coureur de filles.

L'esprit de l'éternel « insatisfait », ne l'avons-nous pas aussi dans le *Théâtre d'Amour* de Georges de Porto-Riche, dans ce répertoire de psychologie amoureuse, lequel « n'est qu'une reprise, toute moderne, de l'éternel homme à femmes » (1) ? N'est-il pas semblablement dans la pièce énigmatique et néanmoins si curieuse de Lenormand, *L'Homme et ses Fantômes?* « L'Homme » c'est « Lui »; c'est le séducteur, c'est le séducteur de toutes les femmes et qui les hait pourtant; c'est en outre un spécimen de psychologie amoureuse que son auteur étudie à la lumière des théories freudiennes; c'est « l'homosexuel refoulé ».

Mais l'œuvre, ainsi mystérieusement désignée, et d'autres qui viennent d'être mentionnées, rentrent dans le donjuanisme que nous avons pourtant écarté de notre domaine d'études. Ce sont de ces œuvres d'où la fable du XVII[e] siècle est exclue, dont la substance provient d'événements d'ordre ordinaire, d'événements formés de vie quotidienne et surtout mondaine : elles portent l'influence de la légende du *Convive de pierre,* parce que le héros s'apparente au séducteur d'Elvire par ses gestes et sa mentalité. Il nous a bien fallu toucher en passant au donjuanisme, y toucher par simple allusion, par pensée rapide. Nous aurions pu grossir, on le devine, le nombre de nos citations, et l'on nous demandera peut-être pourquoi celles-ci ne se sont pas étendues à une trentaine d'autres de l'époque contemporaine : *Miss Don Juan* (1904), de Hugues Lefort; *Les Don Juanes* (1922), de Marcel Prévost; *Le Don Juan bourgeois* (1922), de P. Grasset; *Le Rival de Don Juan* (1903), de Louis Bertrand; Jean de La Hire, *L'Homme et la Société : Mémoires d'un Don Juan* et *Physiologie du Donjuanisme* (1904), etc.

---

(1) G. RAGEOT, *Le Succès. Auteurs et Public. Essai de critique sociologique.* (BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE, Paris, Alcan, 1906, p. 152.)

Digitized by Google

Original from PENN STATE

* * *

La littérature donjuanesque, directement ou indirectement donjuanesque, à laquelle nous renvoyons nos lecteurs, est grave à l'ordinaire. Elle nous éloigne de la Comédie Italienne du XVIII[e] siècle et même de Molière. Cependant la physionomie rieuse et railleuse du *burlador* ne s'est pas évanouie dans « l'air nouveau » du XIX[e] siècle et des jours présents. Elle les traverse plus d'une fois encore. Voyez Pierre-Jean Amiel, *Scaramouche ou la Statue du Commandeur*, ballet-pantomime en deux actes; musique de Chautagne (19 août 1826, Porte Saint-Martin; c'est la vieille histoire de Don Juan, lequel a Scaramouche pour domestique); — *La Roche du Diable ou le Rêve de Pierrot*, pantomime-féerie en sept tableaux (19 mars 1846, Funambules: Don Juan tué par Jacot, ressuscité par Lucifer, combattu par Jacot, soutenu par Cassandre et Pierrot) (1); — Alexandre Flan, *La Gazette des Parisiens*, revue-journal en trois tableaux (19 juin 1866, Fantaisies-Parisiennes: dans le troisième tableau, *Le Don Juan des Fantaisies*, « une idée originale amusa beaucoup; c'était l'arrivée des quatre Commandeurs accourant de l'Opéra, du Théâtre Lyrique, des Italiens et du Théâtre-Français pour provoquer le Don Juan des Fantaisies ») (2); — Clairville, E. Blum et A. Flan, *Le Diable boiteux* (1866) (3); — *La Statue du Commandeur*, pantomime en trois tableaux, d'après Champfleury, par Paul Eudel (1892); — *Sans Rimes ni Raison*, fantaisie en trois actes en vers libres (auteurs : deux hommes du monde, Cercle de l'Union artistique, 1898); — Salvator et Léglise, *La Maison des Voluptés ou les Trois Don Juan*, fantaisie-opérette; musique de Henri Bresles (19 janvier 1923; Moulin-Bleu).

Mais il y a deux légendes de Don Juan : la seconde, celle de

---

(1) PÉRICAUD, *Le Théâtre des Funambules*, p. 284.
(2) L.-H. LECOMTE, *Histoire des Théâtres de Paris, Fantaisies-Parisiennes*, p. 25.
(3) Voir ci-dessus, I, p. 418.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Don Juan de Maraña, n'est pas rayée du tableau à reprises par notre époque. Vous la lisez encore, par exemple, chez Edmond Haraucourt (*Don Juan de Maraña*, drame, 1898); la comtesse de Noailles (Les Éblouissements, *Don Juan de Maraña*, 1907, A. T'Serstevens (*La Légende de Don Juan*, roman, 1924). Mais elle continue d'être la minorité. Elle n'a pas l'intérêt ou l'attirance de l'autre. Elle n'est pas l'amour triomphant ou tragiquement puni, encore qu'elle puisse exalter l'imagination d'un écrivain complaisant. Ainsi le poète des *Éblouissements* s'indignera de ce que Pietro de Ojeda ait frappé ce Don Juan repenti au monastère :

> Son visage, chargé de crimes, mais d'honneur,
> Est beau comme la rose au parc de Saragosse.

Edmond Haraucourt se montre moins complaisant, ou plutôt il veut tirer une leçon morale de la vie de l'homme chargé de crimes et qui cherche partout la femme dont l'amour étancherait sa soif de volupté : « Il aspire à sortir de lui, nous dit-il; il se projette et rayonne; il envahirait l'infini. Où courir ? L'amour est la vibration la plus intense; il se jette dans l'amour. Aucun baiser pourtant ne l'assouvit. » Il en vient cependant à voir que « l'amour infini, absolu, abstrait existe : c'est la foi ». (Préface.)

Mais l'*autre* légende, celle qui n'aboutit pas à la foi et qui ne mène d'ordinaire qu'au châtiment ou à l'inassouvissement, a bien davantage les préférences de la littérature. Celle-ci tient essentiellement à son ordre du jour Don Juan Tenorio... et ce Don Juan y restera longtemps encore. Il y restera, à moins qu'un littérateur de génie n'invente un nouveau type représentatif du même sentiment, et aussi un nouveau nom. Peut-être les imposera-t-il à l'attention des hommes et fera-t-il disparaître le Don Juan qui dure depuis l'âge classique. Mais il semble bien pourtant que ce dernier nom ou que le symbole incarné dans les sept lettres de Don Juan soit encore inscrit pour des siècles dans le grand livre des histoires d'amour.

... Le passé est garant de l'avenir. On vient d'en avoir des

Digitized by Google
Original from PENN STATE

témoignages abondants. Jean Ravennes observait en 1922 : « Ces dernières années, la figure de Don Juan anima plus de vingt pièces » (1). L'affirmation demanderait à être contrôlée, mais qui ne ferait confiance au critique, après qu'il a lu les pages précédentes ? Depuis que le second ouvrage de Gendarme de Bévotte a paru, depuis 1911, dans quelle mesure le cycle des reprises effectives ou symboliques ne s'est-il pas élargi ! (2).

VIII. — La reprise satirique.

Après la définition que nous en avons donnée (3) et les exemples qui sont épars dans les exposés qui l'ont suivie, notre tâche est terminée. Ce genre de reprise s'apparente, comme on l'a vu, au détournement de sens dont nous avons déjà parlé dans notre Introduction à propos d'Automédon et de Phaéton (4). Le premier de ces deux termes désignait, ainsi que chacun sait, le conducteur du char d'Achille dans Homère. Il a passé dans la langue française; il a pris place dans la catégorie si nombreuse de qualificatifs que la civilisation chrétienne a tirés de l'antiquité, en leur conférant une signification générique; mais, pour lui, cette signification s'est accompagnée d'une acception plaisante. Nous disons *automédon* pour *cocher*, et nous le disons (faut-il l'ajouter?) avec le sourire aux lèvres, avec une intention railleuse dans l'esprit. Le même goût d'ironie est en nous quand, à l'exemple des anciens, nous employons le nom de Phaéton (5) et c'est encore lui qui provoque des dérivations de sens

---

(1) *Revue Française,* 2 avril 1922, p. 387.

(2) Voir, entre autres, Marcel Barrère, *Essai sur le Donjuanisme contemporain.* (La Geste d'Éros, Paris, Le Monde Nouveau, 1922.)

(3) Voir ci-dessus, I, pp. 352-353.

(4) Voir ci-dessus, I, pp. 40-41.

(5) Sur le sens figuré de ce nom dans la littérature latine, voir P. Thomas, *Noms typiques employés par métonymie dans la littérature latine,* p. 47. (Académie royale de Belgique. Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques, 1927, n° 2.) Pour Automédon, voir *ibidem,* p. 54.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

dans certaines utilisations de noms propres jaillis du sol de France (1).

Quelques exemples seulement :

CÉLADON, dans l'*Astrée*, est le type de l'amant transi et fidèle. Le nom a pris une teinte de ridicule dans les citations qu'on en fait : *Un Céladon !*

Voyez Racine, dans la préface d'*Andromaque* (1667). Il s'excuse d'avoir, contrairement à la tradition, « adouci un peu la férocité de Pyrrhus... J'avoue, dit-il, qu'il n'est pas assez résigné à la volonté de sa maîtresse et que Céladon a mieux connu que lui le parfait amour. Mais que faire? Pyrrhus n'avait pas lu nos romans; il était violent de son naturel et tous les héros ne sont pas faits pour être des Céladons ». — L'évolution du sens nous est indiquée, comme involontairement, par Paul Renaudin dans cette analyse : « Céladon nous apparaît aujourd'hui l'amoureux transi, l'éternel soupirant qui, au lieu de forcer les faveurs de sa maîtresse ou de porter son cœur ailleurs, se berce à l'infini de sa plainte amoureuse. C'est une image un peu faussée. En réalité, il est l'incarnation de l'amour délicat, respectueux, qui n'entreprend rien contre les volontés de l'aimée, parce que désormais la femme n'est plus un objet de plaisir, mais de culte, — la reine des pensées et des volontés de l'homme. Il inaugure l'*honneste amitié*, c'est-à-dire l'amour chaste, grave, un peu pédant si l'on veut, qui vaut par sa pureté même, et qui, à lui seul, embellit l'âme ». (*Amour sacré, Amour profane : Études sur le XVII^e siècle.* Paris, Bloud et Gay, 1925, in-8°, p. 17.) — On pourrait également signaler : *Le Céladon moderne ou l'Amant volage*, comédie en trois actes et en vers, par Menegault de Gentilly (27 juin 1797, Variétés Amusantes), ou l'histoire de « Floricourt, homme léger qui ne peut voir une femme sans en devenir amoureux ». (L.-H. LECOMTE, *Histoire des Théâtres de Paris, Variétés Amusantes*, p. 239.)

ÉLIACIN. — Le petit-fils d'Athalie et qui de son vrai nom s'appelle Joas : c'est l'espoir de la race, mais son nom est souvent pris dans une intention railleuse pour désigner le jeune homme qui dément les espoirs fondés sur lui ou qui, par ses frasques, ne réalise pas précisément le type du bon chrétien qu'il devrait être.

PAUL ET VIRGINIE. — *Po-paul :* employé plaisamment ou sans malice (voir ci-dessus, t. I, p. 435, et ci-dessous ch. IV).

---

(1) Voir ci-dessus, I, pp. 54-60, ainsi que nos études de *Jean de Paris, Barbe-Bleue, Manon Lescaut, Candide, La Nouvelle Héloïse* et *Figaro*.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Figaro. — Équivalent de barbier : *Un Figaro de village.*

Pipelet. — Du roman jadis célèbre, *Les Mystères de Paris* (1843), d'Eugène Sue, il a survécu deux noms, les noms de M. et Mme Pipelet. Ces deux personnages y sont décrits comme particulièrement représentatifs des travers et des ridicules du portier parisien, surtout du portier des quartiers populaires. Que sont-ils pour beaucoup de Français du XXe siècle? De simples équivalences verbales et ironiques du terme de « concierges ».

NEUVIÈME PARTIE.

La vogue par la musique.

Notre champ d'investigations est mouvant, ou plutôt il n'est point limité. Par certains endroits il confine de très près au domaine de la musique. C'est d'ailleurs souvent le cas pour la littérature en général. De celle-ci, on n'a pas encore indiqué, d'une manière détaillée, le concours qu'elle a reçu de celle-là. Jamais on n'a relevé, avec toutes les menues précisions nécessaires, les nombreux rapports qui unissent en France les jeux de l'imagination poétique et la vie des sons. Jamais on n'a montré tout ce que la parole écrite doit de plus-value, de mise en relief à l'accompagnement musical que les mélodistes y ont joint. Le sujet appartient à deux sortes d'études : c'est ce qui fait qu'il est négligé ou délaissé de part et d'autre (1). L'historien des lettres se voit en peine, comme on l'a dit, de se prononcer sur « l'attribution qu'il faut faire — ou à la littérature ou à la musique — de ces œuvres, moitié littéraires, moitié musicales, si abondantes à partir de Quinault, et, dans tout le cours du XVIIIe siècle, sur la scène française ». C'est ce qui le pousse à n'en parler que rapidement : « elles appartiennent à

---

(1) On le trouve évidemment amorcé de-ci de-là, et notamment dans le livre de **Henri de Curzon**, *La Vie artistique. La Musique.* Textes choisis et commentés. (**Bibliothèque française**, dirigée par F. Strowski : XVIIIe siècle.) Paris, Plon.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

l'un et à l'autre genre ». Le critique littéraire ne devrait pourtant pas « omettre dans l'histoire du théâtre ni les opéras de Quinault ni ceux de Favart (1) ». Ce n'est pas que nous ayons à nous reprocher d'avoir passé sous silence les œuvres moitié littéraires, moitié musicales, mais, pour beaucoup d'entre elles, la mention assez sommaire que nous leur avons accordée n'est pas suffisante. Le travail instructif et curieux (mais il serait trop long à faire) consisterait à juger les interprétations que la musique a données de nos personnages. Entendez : la musique en tant qu'expression de leurs sentiments, de leur caractère. Lorsque nous avons rappelé qu'un compositeur avait traité *Manon*, nous n'avons dit qu'une partie (la moitié ou le quart) de la chose qu'il conviendrait de dire.

Le sujet, dont nous traçons l'esquisse, comporterait des recherches sur l'action de la musique dans la vogue des personnages sortis de la littérature : ainsi pour l'héroïne de l'abbé Prévost, qui, à l'heure actuelle, est inséparable de son chantre Massenet. Jusqu'à nos jours, aucun mélodiste ne paraissait mériter l'honneur d'être évoqué avec elle. La voilà désormais qui entraîne dans sa gloire l'auteur des deux opéras-comiques de 1884 et de 1894 (*Manon* et le *Portrait de Manon*) : ils sont associés dans le monument érigé en 1926 au jardin du Luxembourg en l'honneur du « maître ». L'amante du chevalier des Grieux est une sorte de gardienne de la renommée de celui qui a si largement contribué à populariser son nom dans le monde des théâtres. Mais un fait de l'espèce, qui nous frappe parce qu'il est récent, ne devrait pas retenir outre mesure notre attention. Celle-ci ne pourrait pas être trop distraite du passé, et même du passé mort. Il faudrait s'imposer des incursions dans l'histoire de maintes compositions musicales, aujourd'hui bannies du répertoire, mais qui furent jadis à l'ordre du jour et qui remportèrent de gros et de durables succès. Il faudrait se souvenir, par exemple, qu'autrefois on a joué, pour le plaisir

(1) GENDARME DE BÉVOTTE, *La Légende de Don Juan*, 1909, p. 268.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

de bien des gens, des œuvres comme *Panurge dans l'Ile des Lanternes* (1785), de Grétry (un des airs en devint célèbre); *Paul et Virginie* (1791), de Kreutzer; *Cendrillon* (1810), de Nicolo; *Jean de Paris* (1812), de Boïeldieu; les *Mariage* ou les *Noces de Figaro*, de plusieurs musiciens français, et qu'on a joué ces œuvres pour le glorieux renom des types qui sont Panurge, Paul et Virginie, Jean de Paris, Figaro.

On joue encore (et pour quel glorieux renom!) les *Noces de Figaro* (1786) et le *Don Juan* (1787) de Mozart, le *Barbier de Séville* (1816) de Rossini. Ce sont des œuvres d'étrangers. Elles nous intéresseraient, dans notre enquête, car, au fond, les incursions qui seraient à faire au dehors ne nous éloigneraient pas réellement de la France, puisque la musique, écrite au delà de ses frontières, a souvent reçu les honneurs de l'exécution chez elle, savoir dans le pays même qui a produit les types. L'expression de la vie par les sons renferme d'ailleurs de ces grâces d'état que la littérature ne possède pas au même degré. Elle franchit plus facilement les frontières. Le *Barbier de Séville* de Rossini est parti de Rome, où il fut représenté pour la première fois le 26 décembre 1816. Depuis qu'il a passé les Alpes, depuis qu'il a gagné la France, il y a été donné plus fréquemment certes que le *Barbier de Séville* de Beaumarchais. Mais l'opéra de Rossini a fait d'autres conquêtes. Les *Noces de Figaro* de Mozart ont gagné d'autres nations que la France. L'univers leur appartient. Ne serait-ce pas le lieu de remarquer que les deux pièces du sieur Caron n'ont acquis leur réputation mondiale qu'après avoir été mises en musique par le musicien italien et le musicien allemand, et qu'elles sont avant tout connues sous cette forme à l'étranger? D'un autre côté, Figaro a pris chez Rossini une simplification physionomique qui n'a pas nui à sa « popularisation » (1).

... Le *sujet à traiter*, ou même le *livre à faire*, ne devrait

---

(1) Cf. BIBLIOTHECA ROMANICA, nos 23-24. *OEuvres de Beaumarchais, Le Barbier de Séville*, pp. 5 et 12 (signé G. G.).

Digitized by Google
Original from PENN STATE

pas oublier non plus l'étude des divers modes d'emploi, dans la littérature à types, des airs du répertoire en vogue, des timbres et des ponts-neufs. Exemple : *Le Festin de Pierre*, pièce en vaudevilles de Le Tellier (Foire Saint-Germain, 1713), où la pêcheuse, recueillant Don Juan échoué sur la plage, chante ces vers sur l'air du *Grand Apollon :*

Que je sens mon cœur attendri
Par pitié de ce malheureux !

— où le séducteur, reprenant vie, dit sur l'air de *Vogue la galère :*

Échappé de l'orage,
Je rends grâces au sort ;

— où d'autres paroles sont encore adaptées au *Prince d'Orange est mort*, à *L'on me mène aux Feuillantines*.

Mais le sujet, tout intéressant et tout important qu'il est, ne sera pas exposé dans les pages qui suivent. Il n'est point de notre compétence, et d'ailleurs, s'il l'était, il exigerait des développements dont la longueur dépasserait le cadre d'un travail consacré à la littérature. Notre devoir était pourtant de le signaler. Si ce devoir allait plus loin, l'obligation nous incomberait alors d'entrer dans le détail des questions relatives à la peinture, à la sculpture, à la cinématographie, car ces autres arts sont, eux aussi, plus qu'une simple reproduction de figures symboliques. Ils en constituent, à leur façon, une interprétation.

* * *

Dans notre étude sur « les popularités à base de riens littéraires », ce que nous avons dit de quatre types de Molière, de Guillot, de Soliveau et des deux Gros-Jean de La Fontaine, de Sœur Anne, de Madame Benoîton, de Jean de Nivelle, du Juif Errant, de La Palisse, de Jenny l'Ouvrière, de Pandore ; ce que nous avons relevé ailleurs à propos d'autres personnages de grand renom, tels que Cadet Roussel, Barbe-Bleue, Cendrillon, tout cela montre qu'une popularité se crée parfois sans qu'il y

Digitized by Google
Original from PENN STATE

soit besoin d'œuvres développées. Plusieurs des exemples cités à cette occasion prouvent que d'une production livresque abondante qui s'élabore autour d'une figure réputée la postérité ne garde que le souvenir de l'inspiration première ou de la menue chose initiale qui a eu chance de réussir : une petite chanson, un conte de trois ou quatre pages, une fable de trente ou quarante vers.

Mais, pour plusieurs de nos gloires populaires, on voit la musique intervenir comme soutien suprême. Nous l'avons déjà remarqué dans notre histoire de Pierrot : c'est pourtant un cas assez particulier. A ce propos, nous avons rappelé le rôle que, d'une façon générale, la « mélodie » tient dans le succès de toute chanson populaire. En effet, que de romances, que de ponts-neufs doivent à peu près toute leur vogue à leur rythme harmonieux, entraînant, facile, aux joyeux fredons, aux aimables et gracieuses fioritures d'une Muse que nous appelons populaire, mais qui est assez fréquemment savante! « Toute chose chantée, écrit Fournier, a cela de bon qu'elle se popularise, fût-elle banale et sotte, beaucoup mieux que seulement *dite*. Le mot de Figaro : *Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante,* est ainsi justifié et étendu. L'air ne fait pas toujours la chanson, mais il en fait le succès. Le nombre des adages fredonnés, des proverbes en *flons-flons* qui nous viennent de l'opéra-comique ou du vaudeville, est incalculable. Depuis le mois de janvier 1769, époque de la première représentation de l'opéra de *Lucile,* il ne s'est pas donné peut-être une seule fête d'intimité bourgeoise sans qu'on répétât, avec ou sans musique, en solo ou en chœur, la phrase du fameux quatuor :

Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?

C'est peut-être le seul vers de Marmontel qui soit resté populaire. A qui le doit-il? A la musique de Grétry (1). » Rien de plus juste que ces mots. Oui, *ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante...*, et ce qui ne vaut pas la peine d'être

(1) *L'Esprit des autres*. Paris, E. Dentu, 1881, pp. 306-307

Digitized by Google

Original from PENN STATE

retenu, on le retient parce qu on le chante. Oui, toute parole chantée et chantante, c'est-à-dire soutenue par des notes qu'un mérite quelconque impose à l'attention et à la mémoire publiques, est presque infailliblement arrachée à la pauvre destinée qui menace tant de choses écrites : au noir oubli. Elle peut être insipide profondément, ridicule profondément, elle sera sauvée par la musique, et cela parce que la musique est un grand cache-misère en même temps qu'un grand adjuvant de gloire.

Adjuvant de gloire, un refrain réussi possède en lui la force qui fait vivre et revivre l'*idée* de la chanson. Georges Montorgueil raconte, à propos de *Pandore* ou des *Deux Gendarmes* : « J'ai rencontré Nadaud souvent; souvent je l'ai entretenu de sa chanson; il me disait que ses parodies en avaient été nombreuses. J'ai le souvenir de l'une d'elles. Elle fut publiée par le Rappel, sous la rubrique générale *Petite Guerre*, qui était de M. Édouard Lockroy; c'était une satire du discours impérial aux Chambres. Un couplet :

Un empereur, un beau dimanche,
Ouvrait le corps législatif.
L'un avait le poing sur la hanche
Et l'autre était très attentif.
Le premier dit d'un ton sonore :
« Conserver l'ordre, j'en réponds »
« Majesté, répondit Pandore,
Majesté, vous avez raison (1). »

Nadaud n'a certes pas connu toutes les parodies qui ont été faites de sa chanson. Dans des polémiques de presse, dans des « campagnes » électorales de villettes et de villages, les couplets satiriques n'ont assurément point manqué et qui furent suggérés par le refrain *Vous avez raison*, à l'insu du joyeux poète. Nous pourrions, pour notre part, en reproduire s'ils valaient l'honneur d'être cités. Ils montreraient qu'une trouvaille musicale a peut-être besoin pour se maintenir d'être accompagnée d'une autre trouvaille qui s'appelle une *idée*, une *pensée*

(1) *Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, XXXVII, p. 614.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

humaine. Ne serait-ce pas une *idée* de ce genre, une *idée* plaisante et qui demeure toujours comique, que nous avons dans l'évocation du personnage désigné Cadet Roussel, le personnage qui a tout par trois : qui a trois..., qui a trois..., qui a trois...?

Quoi qu'il en soit, n'est-il pas permis de chercher dans la différence des survies de deux types comme ce Cadet Roussel et Mayeux, une preuve de la puissance de diffusion qui réside dans l' « accompagnement musical »? On sait combien large fut la vogue du second. Elle a cessé d'être, tandis que celle du pantin aux trois maisons et aux trois chapeaux subsiste encore. Sans doute l'historien Castille a déclaré : « En 1830, Cadet Roussel n'existait plus depuis longtemps » (1). Mais la chose n'est vraie que pour le bouffon d'une littérature aujourd'hui oubliée, la littérature de petits théâtres de la Révolution et de l'Empire. Le héros de la chanson existe toujours, et il continuera d'exister tant que les mémoires d'enfants seraient capables de retenir l'air du *Cadet Roussel bon enfant*.

Dumollet n'a plus guère d'autre moyen de subsistance ou de résistance. Il est arrivé jusqu'à nous presque par le seul appui qu'il a trouvé dans le refrain : « Bon voyage, cher Dumollet! » Ce cher Dumollet, à qui le bon voyage était si vivement souhaité, retournait dans sa province après avoir subi à Paris les tribulations de M. de Pourceaugnac. Désaugiers en avait ainsi fait le type du provincial berné. Pensons-nous encore de même sur la question? Le bourgeois de Saint-Malo est-il resté un type complet pour nous? Sa valeur *symbolique* ne paraît pas avoir traversé les âges aussi triomphalement que son nom. De ce nom, l'idée vraiment essentielle a disparu. M. Dumollet n'est plus « le nouveau Pourceaugnac » : il demeure une figure comique et familière; il le demeure grâce à quelques mesures de musique allègre et sautillante, et des mesures de musique qui parfois nous permettent de souhaiter plaisamment à quelqu'un *le bon voyage*. Le récent succès de *Monsieur Dumollet*, de

(1) Voir ci-dessus, I, p. 95.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Louis Urgel, ne le prouve-t-il pas (1)? Que de gens ont été attirés au spectacle par le souvenir de l'air fameux et se sont particulièrement réjouis de l'entendre, non sans montrer, par un sourire marqué de fierté, *qu'ils le connaissaient, cet air!*

Cache-misère ou bien adjuvant de gloire, la musique exerce donc sa double action au pays des types populaires. Mais le concours qu'elle prête à certains d'entre eux ne reste pas toujours uniforme à travers les siècles. La mélodie qui leur confère une plus-value, une mise en relief, n'a pas toujours été inventée pour le personnage, et, de plus, elle peut varier d'âge en âge : ainsi pour Jean de Nivelle, La Palisse, Cadet Roussel; mais cette mélodie, ne s'étant pas modifiée essentiellement, ayant gardé son caractère simple, demeure accessible et agréable à l'esprit des simples ou à tous les esprits cultivés qui se font simples dès qu'ils subissent l'enchantement d'un air populaire, d'un air qui leur fut cher jadis.

Les rythmes aimés, qui sont des soutiens de gloire, des supports de popularité, font d'une autre façon encore la gloire et la popularité des types. Ils deviennent des *timbres* et, en prenant cette nouvelle extension, ils élargissent le champ de répercussion de leurs renommées littéraires. Que l'on ouvre le recueil de nos chansons enfantines et des antiques ponts-neufs; que l'on consulte le vieux répertoire de nos vaudevilles à couplets ou la collection de nos opéras-comiques et opérettes modernes, et l'on verra dans quelle mesure les renommées susdites ont pu être entretenues et agrandies. Outre des timbres tels que ceux de *La Palisse*, du *Clair de la Lune*, de *Cadet Roussel*, de *Monsieur Dumollet*, on en lira de moins connus et même d'oubliés : *Airs de Roger Bontemps*, du *Vaudeville de Figaro*, du *Ballet des Pierrots*, de *Nicodème dans la Lune*, des *Vaudevilles d'Arlequin afficheur*, d'*Arlequin tout seul* (2). Citons

(1) Voir ci-dessus, I, p. 479.

(2) Il me faudrait ici trop de références bibliographiques pour justifier ce que j'avance. Aussi, je me contente de renvoyer à l'ancien répertoire sur lequel de nombreuses reférences sont données dans ce livre.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

toutefois un exemple, quand ce ne serait que pour l'intérêt qu'il offre de nous montrer deux types associés : *Le Mariage de M. Mayeux avec une blanchisseuse. Chanson de noce chantée par la Mariée.* Air de *Monsieur Dumollet.* Premier couplet :

Quel bonheur ! j'ai le cœur joyeux,
C'est aujourd'hui jour de mon mariage,
Quel bonheur ! j'ai le cœur joyeux
D'être l'épouse de M. Mayeux.
J'avons été tantôt à la Mairie,
J'avons dit oui, j'étions bien consentans.
Comme j'étions belle et comme j'étions fleurie !...
Quel bonheur ! etc. (1).

C'est aux mêmes fins que la musique travaille ; c'est le même genre de publicité qu'elle réalise lorsqu'elle emprunte leur nom à des types pour désigner les inventions qu'elle a conçues ou bien dans l'esprit de ces types, ou bien sans s'inspirer particulièrement de l'idée symbolique qu'ils représentent. Ainsi compose-t-elle des airs à danser, des airs de ballet, des fantaisies, des variations, des méditations, des rêveries, des morceaux légers, ou des marches triomphales pour toute espèce d'instruments : ainsi aurons-nous le vieil air de danse la *Polichinelle,* la *Robert Macaire* déjà mentionnée ; ainsi aurons-nous des airs de n'importe quel genre, airs qui n'atteignent que les « spécialistes » ou qui se répandent dans le grand public, airs signés, notamment, des noms de : F. Couperin (*Arlequine*) ; Jean-Joseph Mouret (*Arlequin, Colombine, Pierrot, Crispin, Tabarin, Cassandre, Scaramouche, Pantalon, Mezzetin*) ; Paul Lacome (*Contes de Perrault*) ; Benjamin Godard (même œuvre : *Le Petit Poucet, La Belle au Bois dormant, Cendrillon, Barbe-Bleue, Riquet à la Houppe*) ; A. Chapuis (*Pulcinelli : Cassandre, Colombine, Arlequin, Pierrot, Léandre-Isabelle, Polichinelle*) ; Francis Thomé (*Scaramouche*, ballet) ; Gabriel Fauré (*Masques et Bergamasques*) ; Maurice Ravel (*Pavane de la Belle au Bois dormant, Le Petit Poucet, La Mère l'Oye*) ; Louis Urgel (*Cadet*

(1) Image de chez Julienne, à Paris, vers 1830 : DUCHARTRE et SAULNIER, *L'Imagerie populaire,* p. 110.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Roussel); Richard Drigo (*Les Millions d'Arlequin*, ballet; arrangements par Th. Lumbye et Bettel)...

Ce ne sont donc là que des exemples.

L'intervention du rythme dans la vie des personnages littéraires à succès n'est pas uniquement intéressante à considérer sous les aspects qui viennent d'être indiqués. L'étude des *suites* et du *transformisme*, on s'en souvient, nous a permis de montrer cette intervention se produisant d'une autre manière encore; beaucoup de *suites*, beaucoup de *reprises* sont des choses musicales : des opéras, opéras-comiques, vaudevilles à couplets, opérettes, chansons, ballets. Parmi ces choses musicales, la danse tient une place importante. Cette place est importante au point que notre « Neuvième Partie » aurait pu, à la rigueur, s'intituler : *La vogue par la musique et par la danse*. A ce sujet, il conviendrait de rappeler que les Comédiens Italiens, qui furent des parodistes des spectacles à danse et à musique, furent eux-mêmes des acteurs de musique et de danse. Ils raillèrent, entre autres, les partitions de Lulli. Aussitôt que les opéras de ce dernier se répandirent dans le public, ils s'emparèrent de leurs airs spécialement aimés pour y adapter des textes satiriques, et, ainsi, ils les firent entrer dans leurs farces et leurs pochades.

Tandis qu'on pense aux nombreux rapports qui, comme nous l'avons dit, unissent en France les jeux de l'imagination littéraire et ceux de la fantaisie mélodique, une observation se présente naturellement à l'esprit : c'est que parfois la collaboration de la musique a été nécessaire pour qu'une figure typique obtînt les acclamations des masses. Autrement dit, il est des types qui doivent leur renom (un renom vraiment populaire) plus à l'œuvre musicale qu'ils ont suggérée qu'à l'œuvre littéraire d'où ils sont sortis. Par exemple, Carmen, la gitanilla de Séville, a d'abord été connue par la nouvelle de Prosper Mérimée (1845), et c'était certes une création de prix. Mais l'art de l'écrivain n'aurait pas suffi à lui conférer une de ces réputations qui vont jusqu'à la foule; elle n'est entrée dans le

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Panthéon populaire que du jour où l'opéra de Georges Bizet, composé sur le texte de Meilhac et Halévy (3 mars 1875), a conquis sa place parmi les chefs-d'œuvre incontestables de l'art français et pris l'essor que l'on sait à travers le vaste monde. N'est-ce pas à un événement intellectuel et social de même espèce que nous avons assisté en ces dernières années lorsque Massenet a puisé dans le roman de l'abbé Prévost des inspirations d'ariettes et de romances? Manon Lescaut, symbole de l'amour passionné, ne tient-elle pas du musicien, au langage si clair et si séduisant, une bonne part de sa faveur actuelle auprès des masses? Au reste, et pour sortir un instant de notre domaine spécial, n'est-ce pas la constatation que l'on fait pour d'autres figures qui ont reçu naissance dans les livres? Réfléchissez à ce que seraient aux yeux de la plupart des gens du pays de France et d'ailleurs les immortelles créations littéraires de *Roméo et Juliette*, *Faust*, *Mireille*... sans Gounod.

DIXIÈME PARTIE.

La vogue par le costume et par les arts.

En dehors de la littérature, il n'y a pas que la musique qui soit un facteur de propagation. De puissantes vertus de diffusion résident également dans le costume *traditionnel* dont ils sont revêtus et dans les arts plastiques qui les dessinent, les peignent et les sculptent.

§ 1. *Le costume.*

Le costume, si l'on peut ainsi dire, s'attache essentiellement au personnage populaire lorsque les circonstances veulent que ce personnage soit homme de spectacle, de gravure, d'imagerie. Le costume devient l'une des marques de son tempérament; il en forme presque la stylisation. A ce propos, n'est-il pas

Digitized by Google
Original from PENN STATE

curieux d'observer que faute d'un « signe de reconnaissance » de l'espèce, les autres créations, même les plus hautes de la littérature, restent toujours, pour le public, quelque peu dans l'abstrait : ainsi *Panurge, Tartuffe, Don Juan, Alceste, Gil Blas, Candide, Figaro?* Et elles restent telles, notons-le, malgré les nombreuses « illustrations » ou plutôt les « interprétations » dont, cependant, les ont relevées les arts du dessin, de la peinture, de la gravure, de la sculpture. Le personnage populaire vit autrement lorsqu'il est né porteur d'un costume traditionnel et fixe, ou du moins fixé dans de grandes lignes. Parfois, on ignore d'où et de qui il le détient, ce signe distinctif. Mais l'important, c'est que ce signe existe, et c'est que le costume soit devenu partie intégrante du type : il est, en quelque manière, le type lui-même. Peut-être ne l'avons-nous pas suffisamment montré dans notre travail, mais ce travail est, avant tout, une étude littéraire. Sans doute il aurait fallu détailler davantage si nous avions prétendu, par exemple, retracer le passé complet du théâtre italien. Il aurait fallu beaucoup mieux faire voir à quel point ce théâtre était « parlant », « reconnaissable » pour ses spectateurs, par le pittoresque ou l'éloquence de ses vêtements. Heureusement pour nous, il s'agit d'un genre de mise en valeur de la littérature sur lequel les renseignements nécessaires sont facilement accessibles. Par conséquent, l'attention de nos lecteurs ne devait guère être sollicitée de ce côté : elle s'y portait d'elle-même. Mais il eût convenu que nous lui signalions le fait que les types de la Comédie Italienne ne sont pas seuls à trouver un élément de vogue dans le costume dont ils apparaissent ornés sur les tréteaux et dans les livres ou les journaux illustrés. Des personnages, nés Français, jouissent de la même faveur parce que, de leur côté, ils apparaissent parés des insignes de leurs fonctions. En effet, de par l'invention souvent adroite d'acteurs-créateurs, d'écrivains, de dessinateurs, de caricaturistes, de costumiers spéciaux, on a vu des « habillements de caractère » se poser sur Gribouille, la Mère Michel, Lustucru, le Juif

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Errant, la Mère Gigogne, Crispin, Scapin, Jodelet, Jocrisse, Janot, Bobèche, Cadet Roussel, Mme Angot, Dumollet, Robert Macaire, Joseph Prudhomme, Mimi Pinson et autres.

La liste s'allongerait facilement des noms de tous les joueurs, bateleurs, burlesques célèbres de la parade et du théâtre-bouffe qui ont été, de même, des acteurs à costume fixe et distinctif : Tabarin, Turlupin, Gros-Guillaume, Gaultier Garguille, Guillot Gorju, Bruscambille, Alizon, etc. Ce sont là des êtres réels qui ont adopté un vêtement conforme à leur genre de comique ou bien répondant au physique de l'emploi. Dès l'instant où ils sont entrés dans ce vêtement et dans leur rôle propre, le public les a vus tels, il les a consignés, en quelque sorte, dans sa mémoire. Il s'est fait la même vision des êtres littéraires en *habits de caractère*. Il les a vus dans cet aspect extérieur qui contribuait du reste à leur prêter une physionomie de types. Le plus curieux spécimen de cette catégorie est Joseph Prudhomme. Il *est* de par ses mots et sa nature morale, mais il *est* aussi, et même beaucoup, de par ses traits physiques, de par le facies type et « l'enveloppe » si pittoresque, si parlante que son père Henry Monnier lui a donnés, tandis qu'il lui insufflait un animus propre, une vie intérieure. Robert Macaire, pareillement, s'identifie d'une façon spéciale avec son enveloppe pittoresque et parlante au possible. Cette enveloppe, il la doit, comme on sait, à Frédérick Lemaitre. Elle a passé du corps de l'illustre acteur sur cent autres corps, et même plus, par le moyen du dessin ou de la caricature. Elle fut adaptée à toutes les activités sociales, économiques, industrielles, philosophiques, que l'esprit satirique de la Monarchie de Juillet et du Second Empire entreprit de flétrir. Elle fut même endossée au prince-président qui devait être le fondateur du Second Empire. Dans la galerie des « Hommes de 1848 » un portrait figure qui représente Louis-Napoléon-Bonaparte en Robert Macaire (1).

(1) *La Vie Parisienne à travers le XIXe siècle : Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps*, publié sous la direction de Charles Simond, Paris, Plon-Nourrit, 1900-1901, in-8°, II, p. 354.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Ce portrait est en même temps, à notre point de vue, une reprise d'idée qui a son prix.

L'habit fait l'homme, l'habit fait le type, et aussi l'acteur, dans Janot, Jocrisse, Cadet Roussel, Bobèche et Cie, comme dans Prudhomme et Macaire. Toutefois le costume, pris en soi, n'est pas chose absolument immuable dans le « magasin aux accessoires » d'où nos héros, essentiellement populaires, extraient l'ornementation appropriée à leur sens symbolique (1). Il a certes sa coupe générale, ses lignes fondamentales et, par là, il se distingue peut-être des dessins, des illustrations de romans ou de pièces à succès plus ou moins prolongé, dessins et illustrations dont la composition est laissée au gré de l'artiste. Celui-ci fait ce qu'il veut, par exemple, de Panurge, de Gargantua, de Céladon, de Tartuffe, de Gil Blas, de Chauvin. Mais il n'en va pas de même pour les types à vêtement traditionnel. Ici la forme est mieux fixée, et elle exprime plus manifestement les traits caractéristiques du personnage, comme elle les marque davantage dans l'esprit du public. Tel est le cas pour les acteurs italiens, les Arlequin, les Pierrot, les Scaramouche, et pour des créations françaises, les créations dont le nom vient d'être rappelé, un Jocrisse, un Prudhomme, un Macaire. Néanmoins les interprètes et les renouveleurs de ces types modifient, à l'occasion, l'un ou l'autre détail de leur extérieur. Nous l'avons constaté pour Arlequin et Pierrot. La remarque s'applique à leurs camarades, ainsi qu'à d'autres amuseurs qui ne sont pas de leur monde.

Le magasin aux accessoires, dont nous parlons, renferme encore d'autres « signes de reconnaissance » qui sont, à leur manière, des adjuvants de gloire et qui même constituent, pour certains rôles, des compléments nécessaires, indispensables. L'un de ces signes, l'un de ces adjuvants est le masque. Il est, comme nous l'avons vu, un élément de vie pour Arlequin. D'autres figures de sa compagnie joyeuse se dérobaient aux

---

(1) Cf. ci-dessus, II, pp. 106-107, 116 et 120 (Jocrisse).

Digitized by Google

Original from PENN STATE

regards de la même façon et en vertu de la même convention : Brighelle, Pantalon, le Docteur. On devine combien un accessoire de l'espèce conférait de fixité, de « traditionalité » à une création populaire, combien il la gravait dans l'esprit des amateurs de théâtre et à quel point il lui assurait de la publicité. Nous l'avons d'ailleurs montré à suffisance dans notre étude d'Arlequin. Mais le lecteur a pu voir également que le masque, qui fut instrument de vogue pour des farceurs italiens, a tenu l'emploi d' « indispensable » chez des farceurs français. Les historiens de notre théâtre n'ont guère attiré l'attention sur cette particularité de la vie des tréteaux vulgaires, et peut-être même de l'une ou l'autre des scènes régulières d'autrefois. Les joueurs de farces, déjà nommés à diverses reprises au cours de ce travail, étaient des acteurs à masque : Turlupin, Gaultier Garguille, Guillot Gorju, Alizon, Philipin. La question se pose même pour Molière, et l'on peut se demander s'il n'était pas acteur à masque quand il jouait Mascarille, si d'autres rôles de son répertoire n'ont pas été tenus *sous le masque* (les médecins de l'*Amour médecin*, le Muphti du *Bourgeois Gentilhomme*, Argante et Géronte). Le même problème reste à résoudre pour le Géronte du *Menteur* de Corneille. Mais le lieu n'est pas d'ouvrir une discussion à ce sujet. Quel que soit le résultat auquel elle conduirait, un fait peut être d'ores et déjà enregistré comme acquis : le port du masque en France par des acteurs déterminés, ainsi que son emploi pour tel genre de rôles. On connaît l'observation formulée par l'auteur du *Menteur* dans l'*Examen* de sa *Galerie du Palais* : « Le personnage de nourrice, qui est de la vieille comédie et que le manque d'actrices sur nos théâtres y avait conservé jusqu'alors, afin qu'un homme le pût représenter sous le masque, se trouve ici métamorphosé en celui de suivante, qu'une femme représente sur son visage ». C'est la parole d'un historien que nous avons, en réalité, dans ces lignes. Voici, d'un autre côté, le propos d'un romancier, mais un propos qui a valeur de document historique : « Du temps qu'on était réduit aux pièces de Hardi, le comédien La Rancune

Digitized by Google
Original from PENN STATE

jouait en fausset, et, sous les masques, les rôles de nourrice ». Ainsi s'exprime Paul Scarron, dans son *Roman comique* (première partie, chapitre V), qui nous relate, comme on sait, les aventures et les tribulations d'une troupe de campagne. Mais parmi la même société de farceurs, un autre genre de masque ou de grimage fixe a été pratiqué : l'*enfarinement*. L'amuseur public se blanchissait de farine la figure, et, de la sorte, il se « stéréotypait » dans le monde des tréteaux. Il s'engageait presque à conserver, dans son emploi, la marque extérieure qu'il avait adoptée. C'était le signe qui le faisait également reconnaissable. Le type Gros-Guillaume fut une illustration de l'enfarinement. Le type Jodelet y conquit une gloire à nulle autre pareille (1).

* * *

Ainsi voit-on qu'il y a des types qui ont surtout vécu, comme d'autres vivent encore, par le costume, tandis que d'autres tirent leur existence réelle de leur personnalité morale. Notre génération n'a plus devant elle l'idée complète des premiers; elle ne se les représente pas tout entiers, lorsqu'elle les évoque par la lecture de nos anciennes collections d'illustrés. Elle se figure difficilement ce qu'étaient Macaire et Prudhomme pour les gens de 1830 et de 1840. Elle n'arrive pas à se les imaginer dans leur pleine activité de service. Elle doit même faire des efforts pour saisir le sens intégral de lignes comme celles-ci qu'elle rencontre dans le *Voyage en Espagne* (chapitre X) de Théophile Gautier : « Le *matador* était un vieux coquin vêtu d'une souquenille usée, chaussé de bas jaunes, trop à jour, ayant l'air d'un Jeannot d'opéra-comique, ou d'un *queue-rouge* de saltimbanque ». Lorsque les efforts de mémoire ne produisent pas de résultat utile, il faut recourir aux dictionnaires pour avoir l'explication de ces termes assez étranges. Ils nous

(1) Voir mon étude, à paraître, dans les MÉMOIRES IN-8° DE L'ACADÉMIE : *Les Acteurs masqués et enfarinés au XVII^e siècle.*

Digitized by Google

Original from PENN STATE

apprennent que l'expression *queue-rouge* désigne « une certaine catégorie de rôles comiques, qui tenaient cette dénomination de la couleur adoptée pour le ruban qui formait la queue de la perruque portée par le personnage. Les queues-rouges étaient des comiques jeunes, naïfs, tels que les fameux Jocrisses » (Pougin, *Dictionnaire du Théâtre*). Un complément d'information peut être cueilli dans la pièce : *Une Queue-rouge*, de Duvert et Lauzanne (comédie-vaudeville en deux actes et trois parties, 17 janvier 1852, Variétés). Kernevel explique à Jocelyne le caractère de Jocrisse : « C'est un personnage de convention, un type imaginaire, ce qu'on appelle une *queue-rouge*; c'est le résumé exagéré de la naïveté et de la bêtise humaines. Jocrisse interprète tout de travers et, à chaque maladresse, il reçoit de son maître, l'éternel M. Duval, des rebuffades, des injures et, pour tout dire d'un mot : Jocrisse ne peut regarder au sud sans recevoir un coup de pied... dans le nord » (1^er^ acte, 2^e^ part., sc. 3).

A ces quelques notes sur le *personnage à costume* et l'*habit de caractère*, le lecteur curieux joindra, s'il le désire, beaucoup de renseignements qu'il puisera dans des ouvrages souvent cités au cours de notre étude et qu'il trouvera groupés dans notre Bibliographie, ouvrages d'Alexandre, de Campardon, Cain, Celler, Champfleury, De Manne et Menetrier, Driesen, Duchartre, Fournel, Fournier, Guéchot, Klingler, Lecomte, Lyonnet, Magnin, Meunié, Moland, Monselet, Nisard, Pougin, Rigal, Sand (1). Il a vu que la question du costume était discutable pour Roger Bontemps (I, p. 358). Il verra plus loin qu'elle peut être posée pour Maître Aliboron (chap. V, 2^e^ part.).

---

(1) Il aura aussi des indications intéressantes dans la REVUE FRANÇAISE, *Quelques costumes pour la Mi-Carême*, 23 mars 1924 : Lustucru, Mère Michel, Jocrisse, Dumollet, Macaire, Mimi Pinson, Scaramouche, Colombine, Crispin.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

§ 2. *La vogue par les arts plastiques, peinture, dessin, gravure, sculpture, tapisserie, etc.*

Pour peu qu'un *type* arrive à la célébrité par le livre ou le théâtre, il ne manque pas d'être saisi et d'être popularisé par le pinceau, le crayon, le burin, par les formes diverses de l'imagerie et de la statuaire, ou par d'autres procédés de reproduction ou de simulation artistique (telle la photographie et ses multiples applications, tel le cinéma).

D'une façon générale d'ailleurs, il n'est pas de gloires du texte imprimé ou des tréteaux scéniques qui n'aient obtenu les mêmes honneurs. Tout naturellement, des personnages qui, comme les nôtres, sont les favoris des masses, devaient recevoir leur part — et très copieuse — de cette consécration officielle et publique. La grande glorification n'a pas été accordée à tous, et, parmi ceux qui en jouirent, des degrés très différents s'observent. D'un autre côté, pour les uns, elle ne fut que passagère, pour de plus heureux et de plus populaires, elle s'est faite permanente...

Dans ce nouveau domaine, — le domaine de l'illustration, — l'imagination des artistes a travaillé avec beaucoup de liberté et de fantaisie, sauf, en général, pour les types fixes de la Comédie Italienne, ainsi que pour des personnages comme Mayeux, Prudhomme et Macaire, qui, par le dessin qu'en ont tracé de grands caricaturistes (Traviès, Monnier, Daumier), étaient aussi, à cet égard, des types fixes. Mais, pour un « Italien » comme Pierrot, elle a cependant mis du sien. Au surplus, pour les compagnons de l'homme blanc, pour l'homme à la batte, pour Colombine ou pour Polichinelle, elle n'a point manqué d'ajouter, à la ligne générale du costume qu'elle respectait, des détails qui modifiaient quelque peu le modèle d'un portrait à l'autre. Les modifications ont été plus considérables pour les figures que la tradition n'avait point marquées, au même degré, de son prestige et de sa volonté. Ici, elle n'imposait que de

Digitized by Google
Original from PENN STATE

vagues directives qui s'inspiraient de la physionomie morale conférée par les livres à leurs héros : voyez les héros des livres sortis de la plume de Rabelais, de Molière, de La Fontaine, de Perrault, de Lesage, de Voltaire, de Beaumarchais, de Hugo, de Daudet.

En ce domaine de l'illustration, l'apothéose des inventions de l'esprit littéraire s'est réalisée de façons très diverses. Elle a choisi le plus souvent ses idées dans les scènes capitales du récit ou de la pièce. C'est dire que les types ont paru fréquemment dans des dessins de l'espèce qui sont propres à retenir l'attention du lecteur. Naturellement, il arrive que, dans ces dessins, lorsqu'ils portent sur des gens de théâtre, le rôle soit représenté sous la figure même de l'acteur qui l'a rendu célèbre de quelque manière. Ainsi, verrons-nous Molière en Scaramouche, en Sganarelle, en Arnolphe; sa femme en Agnès; Julien Bedeau en Jodelet; Raymond Poisson en Crispin; Volange en Janot; Corsse en Madame Angot; Brunet en Jocrisse; Deburau, père et fils, en Pierrot; Frédérick Lemaître en Macaire; Monnier en Prudhomme; Coquelin aîné ou cadet en Mascarille; Got en Monsieur Poirier, etc. Il y a là un genre d'imagerie qui, largement, contribue à créer ou à répandre des renommées. Mais, sans vouloir insister sur ce mode de diffusion de la littérature ou sur quelque autre, redisons simplement que les types, quels qu'ils soient ou d'où qu'ils viennent, — qu'ils aient vu le jour dans les coulisses ou bien entre des feuillets imprimés, — ont obtenu les honneurs de la vulgarisation par les arts. Au surplus, on aurait peine à les classer nettement, sous ce rapport, en catégories, et davantage encore à les hiérarchiser au point de vue de la *représentation proportionnelle* par la peinture, l'estampe, la pochade, le dessin noir ou colorié, la photographie, la phototypie, et autres procédés de reproduction actuellement en usage. Toutefois on peut ranger, parmi les plus répandus, les personnages, déjà mentionnés, de Rabelais, Molière, La Fontaine et Perrault, ainsi que les farceurs français et les acteurs italiens. Le théâtre du second de ces auteurs a

Digitized by Google
Original from PENN STATE

reçu, comme on le sait, une interprétation extraordinairement abondante, éloquente et variée, — une interprétation qui l'a complété dans l'esprit des générations successives dont il avait conquis l'estime, — par le crayon, le burin ou le pinceau de cent artistes : Jean Lepautre, François Chauveau, Brissart, François Boucher, Oppenor, Blondel, Joullain, A. Dévéria, Horace Vernet, Janet Lange, Pierre-Georges Janot, Maurice Leloir, Gustave Staal, Driant, Adrien Marie...

La Fontaine a, de son côté (et en quel nombre !) des commentateurs qui, ingénieusement, brillamment, parlent pour lui dans les gravures des éditions de ses *Fables*, de 1668, 1678, 1679, 1694, des Fermiers Généraux, etc. Ces commentateurs sont, entre autres, Grandville, Gustave Doré, Gustave Staal, François Bouchot, Henry Morin, Boutet de Monvel, Benjamin Rabier.

A leur tour, les *Contes* de Perrault revivent sous des formes qui le disputent peut-être en nombre aux « contes » du Bonhomme, sous des formes signées notamment par Gustave Doré, T. Fix, E. Courboin, Gustave Fraipont, Geoffroy, Gerbault, Robida, Vimier, Job, Vogel, Zier, Esther et Lucien Pissaro...

Le répertoire de la Comédie Italienne est loin de posséder le renom des pièces de Molière, des *Fables* de La Fontaine, et des *Contes* de Perrault, mais elle existe encore dans l'histoire. Toutefois, pour bien des gens d'aujourd'hui elle ne vit plus, si ce n'est dans les « jolies images » qui portent les noms d'artistes dont quelques-uns appartiennent à la famille des tout premiers ou des tout grands artistes de la France : Jacques Callot, Gérard Edelinck, de Troy, Etienne-Jean-Andier Desroches, Jean Mariette, Coypel, Bernard Picart, Claude Gillot, Antoine Watteau, Nicolas Lancret, Audran, Thomassin, Jean-Baptiste Pater, Adolphe Willette...

Elle a ses portraits et ses scènes « classiques », des portraits et des scènes qui ont atteint la célébrité soit des *pièces rares et curieuses*, soit des toutes grandes choses de l'art. Exemples : les compositions de Watteau (*Arlequin et Colombine*, collection Wallace; *L'Amour au Théâtre-Italien*, Musée de Berlin;

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Gilles, Musée du Louvre, à Paris), de Lancret (*Les Acteurs de la Comédie Italienne*, au Louvre), ou de Willette (*La Mort de Pierrot*). On trouve, souvent reproduite, l'*Expulsion des Comédiens Italiens en 1697*, d'après Watteau. C'est aussi un morceau populaire que le tableau anonyme des *Farceurs françois et italiens peints en 1670* (1). Il n'en va pas de même de l'illustration qui décore l'*Almanach pour l'An de Grâce M.DC.LXXXIX*, soit *La Troupe Royale des Comédiens Italiens représentant sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne toutes sortes de pièces tant sur les Histoires anciennes que modernes, sérieuses ou plaisantes.* C'est une pièce curieuse qui mériterait bien de se répandre aussi (2).

La Comédie Italienne n'a point fini d'exercer son emprise sur le génie inventif des dessinateurs et des peintres. Nos chercheurs des dernières écoles n'apportent-ils pas aussi leurs planches à l'album toujours ouvert? Picasso, Cézanne, Charles Guérin, Claude Levy, Georges Barbier, Mariano Andreu nous ont fait des Arlequins et des Colombines, des « acteurs de la Foire » et des compositions de genre divers, mais *dans l'esprit Comédie Italienne*. Pareillement, les rénovateurs les plus récents de l'art de la déclamation, du décor, de la mise en scène travaillent sous le signe de la Comédie Italienne : ce sont, entre autres, Jacques Copeau, Jules Delacre, Charles Dullin qui tentent de réformer l'acteur et ses tréteaux, de dresser des troupes dont

---

(1) Voir ci-dessus, I, p. 149. Ce tableau, offert en 1845 par Alfred Lorne à la Comédie-Française, provenait, dit-on, de la galerie du Cardinal de Luynes. Bien qu'il en existe plusieurs répétitions, on serait en droit, paraît-il, de penser que ce peut être l'original.

(2) Pour l'iconographie de la Comédie-Italienne, voir les ouvrages de DRIESEN, DUCHARTRE, GHERARDI, KLINGLER (pp. 19, 20, 229-231), MOLAND, SAND, SMITH (cités dans notre Bibliographie), ainsi que LUIGI RASI, *I Comici italiani, Biografia, Bibliografia, Iconografia*. Florence, 1897; *Les Arabesques de Watteau*. Panneaux décoratifs. Écrans et Trophées gravés par Boucher, Crépy, Huquier, etc., et reproduits en fac-similé, préface de Léon Deshairs. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, grand in-folio; ÉMILE DACIER, *Les scènes et figures théâtrales de Claude Gillot*. (REVUE DE L'ART; REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE, 1924, 1926.)

Digitized by Google
Original from PENN STATE

le jeu rappellerait l'improvisation *dell'arte* et dont la représentation de la vie humaine nous apparaîtrait sous la forme de *masques* (1).

Mais, de même que les *masques* italiens, les farceurs français ont recueilli de la gloire, ou de la renommée, par quelques dessins devenus également « classiques ». L'un de ces dessins est celui que nous avons déjà signalé (*Farceurs françois et italiens depuis 60 ans et plus, peints en 1670*) et où Jodelet, Turlupin, Gaultier Garguille, Guillot Gorju, Gros-Guillaume, Philipin figurent en compagnie de Matamore, d'Arlequin, du Docteur, de Polichinelle, de Pantalon, Brighelle, Trivelin et Scaramouche. Une autre « illustration » réputée est la gravure d'Abraham Bosse : *Un décor et des acteurs comiques de l'Hôtel de Bourgogne* (vers 1634). Les acteurs comiques sont Turlupin, Gaultier Garguille, Gros-Guillaume et sa femme, ainsi que les deux types conventionnels du Français et de l'Espagnol.

Après cela, que faudrait-il ou que ne faudrait-il pas mentionner encore? A combien de périodiques, de collections, de livres ne devrait-on pas renvoyer pour guider l'amateur dans ses recherches sur l'iconographie de Barbe-Bleue, Cendrillon, Manon Lescaut, la Nouvelle Héloïse, Paul et Virginie, Figaro, Chérubin, Robert Macaire, Prudhomme, Carmen, Mimi Pinson? Nous jetons ici quelques noms de types en vue. Ils suffiront à ouvrir les perspectives nécessaires. Elles s'ouvriraient davantage, et peut-être autant qu'il conviendrait, si nous ajoutions à ces noms quelques noms d'artistes : Gravelot, Pasquier, Hubert-François-Bourguignon dit Lenglumé, Ad. Lalauze, Prud'hon, Girodet, Moreau le Jeune, Giraud, Étienne Carjat, Maurice Leloir, Charles-Lucien Léandre, Bida, Bernard Roy...

L'amateur « au courant » sait que les rééditions d'ouvrages *classés* (avec, souvent, des personnages célèbres) abondent à l'heure actuelle, et ces rééditions sont presque toujours ornées

---

(1) DUCHARTRE, *La Comédie Italienne*, pp. 313-323.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

de gravures dont nous devrions, dans la présente étude, donner l'indication.

Dans telles de ces illustrations dont nous n'avons pu qu'évoquer rapidement le souvenir, il arrive que les artistes plaisantent : leur crayon ou leur pinceau pousse le trait ou la couleur jusqu'à l'expression railleuse. Ainsi, la caricature se fait, de son côté, l'agent de propagande des types. On l'a vue à la tâche plusieurs fois déjà dans ce qui précède. On peut la voir encore, par exemple, dans ces recueils pleins d'esprit et de talent : I, *Musée ou Magasin comique de Philipon*, contenant huit cents dessins par MM. Cham de N..., Eustache, Fontallard (Charles), Forest, Gavarni, Grandville, Jacque, Provost, Dumarchais, Ch. Vernier; textes par MM. Cham de N..., Louis Huart, Des O..., E. Maritus et Ch. Philipon (Paris, Aubert, in-fol., 1842); II, *Musique ou Magasin comique de Philipon*, contenant près de huit cents dessins par MM. Cham, Daumier, Dollet, Eustache, Forest, Gavarni, Grandville, Eugène Lami, Lorentz, Plattier, Trimolet, Vernier et autres; textes par MM. Bourget, P. Borel, Cham, Louis Huart, Lorentz, Marco Saint-Hilaire et Ch. Philipon (1843). Dans ces recueils, on admirera Cendrillon et Petit-Poucet (« en traduction libre », comme disent les textes), ainsi que Chicaneau, le Chat Botté, Barbe-Bleue, le Petit Chaperon rouge, la Belle au Bois Dormant, l'Éclipse du 8 juillet ou Robert Macaire dans la lune, les Mille et une ressources du fils Bilboquet, Pierrot en Afrique.

A la même époque, plusieurs de ces artistes (Philipon, Huart, Cham) ont accru, par les mêmes moyens, la réputation du Juif Errant. Ils en ont fait *la parodie*, ils ont livré, par centaines, au public des illustrations comiques du héros du roman d'Eugène Sue (1).

Qui dit caricature dit assez souvent dessin d'art. La preuve en est dans le fait qu'en parlant des commentaires illustrés de

---

(1) G. VICAIRE, *Manuel de l'Amateur de livres*, VI, c. 576 : *Parodie du Juif Errant*, 1845.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

la littérature des types, nous avons eu à citer tant d'artistes qui, avec des titres inégaux, méritent de figurer dans la galerie des maîtres dont la postérité conserve la mémoire. Mais la popularité s'acquiert ou se maintient sans qu'il y faille des concours qu'on appelle éminents ou, plus simplement, distingués. Elle s'obtient et s'entretient grâce à l'imagerie qu'on appelle populaire. La masse n'a besoin que de grossières reproductions pour garder le souvenir de Lustucru, de la Mère Michel, de la Mère l'Oye, de Barbe-Bleue, du Juif Errant, de La Palisse, de Cadet Roussel, de Robert Macaire, de M^me^ Pipelet, de Framboisy, d'Arlequin, de Polichinelle, de Pierrot. C'est par des dessins vulgairement coloriés, par une enluminure sur papier à chandelle, par l'imagerie de colportage, par l'imagerie d'Épinal, que le public des enfants et des petites gens a connu leurs aventures et leurs mésaventures, leurs physionomies facétieuses ou leurs visages impressionnants (1). Il les a connus également par ses divertissements les plus humbles, en même temps que les plus simples, puisque les personnages familiers à son esprit ont pris rang parmi les illustrations des jeux d'oie et de loterie. Le genre de célébrité, un peu vulgaire, qu'ils ont obtenu de la sorte, n'empêche point cependant que le rêve puéril, le rêve des jeunes lecteurs ait été souvent éveillé, et qu'il le soit encore aujourd'hui, et même aujourd'hui plus que jamais, par les ravissantes représentations que les collections à gravures et à dessins coloriés leur offrent de leurs héros favoris : les hommes ou les bêtes de La Fontaine, de Perrault, le pauvre et piteux Cadet Roussel, le tonitruant Baron de Crac, le compère Lustucru, la bonne Mère Michel, et autres, et autres. Ici encore, des noms d'artistes, de vrais artistes, pourraient suivre.

---

(1) Cf. J.-M. GARNIER, *Histoire de l'Imagerie populaire et des Cartes à jouer à Chartres*. Chartres, Garnier, 1869, in-8°, *passim*; ÉMILE MAGNE, *Gaultier Garguille*, Paris, L. Michaud, 1911, in-16; DUCHARTRE et SAULNIER, *L'Imagerie populaire*, pp. 69-70 (Le Juif Errant, Lustucru, Paul et Virginie, Cendrillon, Barbe-Bleue); 110 (Mayeux); 164 (de Crac); 189, 227, 247, 279, 294, 321 (Le Juif Errant); 210 (Le Sire de Framboisie); 216-217, 322, 324 (Barbe-Bleue). — Voir également ci-dessus, II, p. 132.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Il n'y a pas que les livres spéciaux (albums pour bibliophiles, recueils pour enfants) qui coopèrent à la diffusion des types. Ceux-ci passent, avec d'ailleurs cent autres personnages réputés, dans les « Histoires illustrées » de la littérature française. On le sait. A l'heure présente, tout manuel ou toute synthèse « qui se respecte » a ses illustrations : Petit de Julleville (*Histoire de la Langue et de la Littérature française sous la direction de* —); Ch.-M. Des Granges (*Histoire illustrée de la Littérature française*, Paris, A. Hatier); E. Abry, C. Audic et P. Crouzet (H. Didier); L. Joliet (*Précis illustré de la Littérature française*, Colin); J. Calvet (*Manuel illustré de l'Histoire de la Littérature française*, J. de Gigord); J. Bédier, A. Jeanroy, F. Strowski (*Histoire des Lettres*, dans l'Histoire de la Nation française, sous la direction de G. Hanotaux; Société de l'Histoire nationale et librairie Plon); J. Bédier et P. Hazard (*Histoire de la Littérature française illustrée*, Larousse); Gustave Lanson, *Histoire illustrée de la Littérature française* (Hachette), etc., voilà nos manuels et nos synthèses du jour, avec des illustrations qui commencent par les miniatures des manuscrits du Moyen Age, qui continuent par les premiers spécimens de la xylographie et qui, à partir de la Renaissance, mettent en abondance, sous les regards de l'étudiant, scènes, portraits, paysages, maisons, chambres de naissance, de travail et de mort, spécimens d'écriture, ornements typographiques. Et ce sont, par conséquent, des Artus, des Fauvel, des Ysengrin, des Pathelin, des Gargantua, des Pantagruel, des Turlupin, des Tabarin, des Jodelet, des Tartuffe, des Harpagon et cent autres figures de la même famille symbolique... Mais l'enseignement n'a pas que ses traités généraux pour instruire et pour amuser la jeunesse. Elle possède également des collections d'*auteurs* et de *genres* où les mêmes figures apparaissent (*La Littérature française illustrée*, collection moderne de classiques, sous la direction de P. Crouzet; chez H. Didier; — *La Collection d'auteurs français d'après la méthode historique*, sous la direction de Ch.-M. des Granges; chez A. Hatier; — *Le Théâtre clas-*

Digitized by Google
Original from PENN STATE

sique populaire, édition de la Comédie-Française, sous la direction de J. Claretie; Librairie Universelle). Voici encore, à l'usage de l'enseignement, la *Littérature par l'Image*, une publication en pochette, qui donne Molière en images, Hugo, Corneille, Racine, Voltaire, Chateaubriand, Balzac, etc. (Paris, H. Didier; Toulouse, E. Privat). Voici, enfin, mais plutôt à l'usage de tout le monde, la littérature par le cinéma. Sans doute, la leçon de choses qu'il donne au public porte essentiellement sur l'œuvre, mais l'écrivain, replacé dans son milieu et son activité, reçoit, lui aussi, les honneurs du film; ses types sont, de la sorte, interprétés et commentés par une illustration qui les rend expressifs au possible, mais, en leur conférant le mouvement et la trépidation de la vie, elle en fournit des éditions considérablement augmentées : elle ajoute de la littérature à la littérature (1).

De tout ce qui vient d'être dit, il résulte que certaines gloires littéraires (et aussi des gloires populaires) ne sont plus connues de la masse que par l'iconographie et la statuaire : Arlequin et Pierrot. Pierrot surtout. Son costume est assurément le plus répandu de tous ceux que la littérature, soutenue par l'art, ait jamais lancés. Livres, motifs décoratifs, tableaux, statues, gravures, bibelots, cartes-vues, objets de réclame, fêtes, cortèges, tous les modes de reproduction ont concouru pour lui assurer une renommée. Des artistes de toute école et de toute valeur l'ont dessiné, peint, lithographié, moulé. Ils ont fait une réputation toute particulière au Pierrot chanteur, musicien, mandoliniste et donneur de sérénades, au clair de la lune. Et ce n'est pas fini : le travail de ses costumiers et de ses imagiers continue et continuera longtemps encore. Il ne paraît pas devoir non plus s'arrêter pour le reste de la grande famille italienne.

Il est passé pour Janot, pour Mayeux et pour d'autres « vieux glorieux » qui ont leur temps. Mais, pour eux, il fut important et significatif. Ne l'avons nous pas dit? Mayeux doit une grosse

(1) Chapitre IV.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

part de sa fortune à la caricature, une caricature qui s'est tout permis, même l'indécence et l'obscénité. Son contemporain, Joseph Prudhomme, était un *homo duplex*, un homme de la plume et un homme du crayon. Le dernier fut admiré à l'égard du premier. Il est encore objet d'admiration pour notre époque et parfois la caricature le reprend et l'exploite, car notre époque goûte encore les mots « à la Prudhomme », et elle les goûte surtout lorsqu'ils forment la légende d'un habile croquis. En revanche, elle ignore presque complètement le succès de Calicot en portrait : l'émeute provoquée au théâtre des Variétés en juillet 1817 par la malencontreuse parole du *Combat des Montagnes* reçut le nom de « guerre de calicots » et détermina « une véritable avalanche de caricatures » (1).

* * *

Dans le même domaine, le même rôle (celui des arts) s'affirme parfois plus marquant. Les arts peuvent précéder la littérature ou la créer. C'est ce qui semble s'être produit pour Fauvel, Lustucru, Mayeux et Dumanet. Sans doute, il y a là matière à controverses. Mais certaines raisons permettent de penser que les choses se sont ainsi passées pour eux. Vraisemblablement, les débuts ont été les mêmes pour Chauvin, un proche parent de Dumanet, mais dont la signification symbolique diffère pourtant et s'affirme plus vigoureuse dans le vocabulaire français, grâce, notamment, au vaudeville déjà cité : *La Cocarde tricolore* des frères Cogniard (19 mars 1831) (2). Le spirituel chansonnier Gustave Nadaud le définissait excellemment dans les quatre vers :

Il ajoute un r à la France
Il en met trois à liberrrté ;
Dans le récit de chaque guerre,
Il ajoute un ou deux combats...
(Chanson intitulée : *Chauvin*.)

---

(1) ALEXANDRE, *Musée de la Conversation*, p. 66, qui ajoute : « La Bibliothèque Nationale [de Paris] en conserve une collection qui ne comprend pas moins de soixante pièces, très amusantes pour la plupart. »

(2) Sur Dumanet, voir I, p. 61.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Les origines de l'enthousiaste combattant, disons-nous, ne sont pas nettement débrouillées. On lui a cherché un prototype dans la réalité contemporaine (la réalité du premier Empire et de la Restauration), mais sans l'y découvrir, en parfaite certitude. On a supposé que son nom provenait d'un brave des armées de Napoléon, et d'un brave qui se distinguait par l'ardeur et l'emballement que le lexique français prête au personnage symbolique ainsi désigné : on a cité un Nicolas Chauvin, et aussi un Charles-Pierre Chauvin. Les premiers signes sensibles de l'existence du personnage ou du type *Chauvin* ne se rencontrent que dans les dessins de l'époque de la Restauration, et en particulier dans les lithographies de Charlet. « Peut-être bien est-ce à cet artiste que nous devons cette création, comme celle du *vieux grognard*... Le Chauvin, tel qu'il est sorti des mains de Charlet, est le type du jeune conscrit, récemment arrivé au régiment, et ayant encore conservé presque toute sa naïveté primitive » (1). Il n'a pourtant pas l'âme faiblarde d'un blanc bec.

Sa popularité semble avoir grandi au lendemain du succès du vaudeville des frères Cogniard, *La Cocarde tricolore*, vaudeville qui lui conférait un rôle en vue, qui le figurait en jeune soldat simplot et bon Français et qui le plaçait là, comme nous le savons, en compagnie de Dumanet (2).

* * *

Dans des dessins de l'espèce de ceux que nous rappelons, c'est le personnage qui est offert à la risée publique sous des

---

(1) ALEXANDRE, *Musée de la Conversation* : Chauvin. — Il existe une lithographie le reproduisant, sous le n° 627, dans le *Journal de la Librairie* du 14 août 1824.

(2) ALEXANDRE, *Musée de la Conversation*, pp. 93-94, signale un petit recueil de chansons publié en 1833, qu'il a eu sous les yeux et qui avait pour titre : *Guirlande poétique et militaire de Chauvin* (la première édition est de 1825). Ce recueil aurait eu pour auteur Alphonse Allart « un homme du monde dont l'esprit fut fort apprécié jadis dans les salons parisiens (1788-1852) ».

Sur Chauvin, outre l'ouvrage d'ALEXANDRE, on peut consulter CH. ROZAN, *Petites ignorances historiques et littéraires*, Paris, Quantin, 1888, pp. 520-521; un article

Digitized by Google
Original from PENN STATE

traits grotesques. Ne faudrait-il pas ajouter à ce sujet qu'on s'est servi de la figure de certains types populaires pour ridiculiser l'un ou l'autre littérateur de renom? Geoffroy, le critique du *Journal des Débats* durant le Consulat et l'Empire, le « Père-Feuilleton », ainsi qu'on l'avait surnommé, ne passa pas ses quatorze années de reportage et de judicature littéraire à cette feuille sans s'attirer des représailles pour les articles sévères qu'il consacrait à la dramaturgie de l'époque. Il fut malmené à son tour : il le fut par la plume des écrivains et le dessin des caricaturistes, qui, eux, lui firent les têtes d'Arlequin (Arlequin-Feuilleton), de Tartuffe et de Jocrisse (1).

ONZIÈME PARTIE.

Mœurs, coutumes, usages, objets.

On pourrait dire que la vie ne se contente pas de rendre hommage aux lettres en colportant leurs créations par les procédés de l'écriture, de l'imagerie et de la musique. Elle réalise, elle matérialise les lettres en objets de toilette, en bibelots décoratifs, en désignations d'objets, de bibelots, de toutes espèces de choses qui tiennent à l'habillement, à l'habitation, à l'alimentation, aux jeux et divertissements des petits et des grands. En vertu du même mouvement de l'activité sociale, esthétique et économique du monde, les types servent les intérêts de la réclame et de la publicité commerciale.

---

résumant les idées d'Ad. Tobler, dans l'*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen,* 1891, XLV Jahrgang, 86 Band, pp. 293-298; Taco de Beer et E. Laurillard, *Wordenschat verklaring van woorden en uitdrukkingen,* p. 13.

Jacques Arago a décrit (1853) le Chauvin de l'Empire qui avait été, d'après lui, le modèle du type littéraire, et dans le *Figaro* de 1882 (n° 41) un collaborateur, signant « le Vieux Parisien », prétend avoir connu ce soldat valeureux du temps de Napoléon.

(1) Ch.-M. Des Granges, *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire* (1800-1814), Paris, Hachette, 1897, in-8°, pp. 507, 509 et 510.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Il y a dans ces diverses créations lexicographiques, comme dans les autres vocabulaires déjà examinés, du durable et de l'éphémère. Il y a des mots qui restent et des mots qui passent. Telles appellations d'objets de toilette, de jeux, de plats, de meubles s'incrustent à jamais ou pour jamais dans la mémoire publique, tandis que d'autres n'ont qu'un temps. Remarquons à ce propos (mais la remarque est d'ordre général) que la toilette — l'élément le plus vivant et le plus éclatant de la vogue — n'en est pas toujours le plus résistant. Elle est la *mode* et par conséquent elle est le goût transitoire ou passager (1). Elle n'a d'ailleurs pas beaucoup produit dans le domaine des types, non point pour ce motif, mais pour l'autre raison que voici, et que nous avons déjà signalée en parlant de la faveur assurée à certains prénoms par les livres. La plupart de ces types incarnent des représentations de travers, de ridicules et même de vices. Rares sont évidemment les maîtres ou les dirigeants de la toilette, les bons faiseurs et les bonnes faiseuses, les bibelotiers qui s'avisent de lancer leurs marchandises sous le pavillon de gens malfamés. On conçoit mieux que les personnages idéalistes fassent davantage travailler l'esprit, eux qui constituent un embellissement de la vie.

Mais le facteur toilette n'est pas quantité négligeable pour nous, car ce ne sont pas nécessairement la publicité et la réclame qui se trouvent ici en jeu.

§ 1. *Le vêtement et la toilette* (2).

a) Modes créées ou provoquées par la vogue des types.

L'un des plus gros succès de la littérature d'autrefois est l'*Astrée*. La postérité ne lit plus cet énorme roman, mais elle

---

(1) L. Maigron, *Le Romantisme et la Mode*, Paris, H. Champion, 1911, in-8°, pp. III-IV.

(2) Pour les personnages que nous allons citer (Colin, Mayeux, Benoîton, Janot), voir ci-dessus. I, pp. 88, 95-103, 109; II, pp. 96-97.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

conserve le souvenir de son héros Céladon par le nom populaire : un *Céladon* et, de plus, par la désignation d'une couleur qui fut de mode après le dit succès : le *vert céladon*, ou vert tendre d'une nuance pâle, dans les tissus et la céramique (1). — Janot eut jadis une gloire qui n'était pas loin d'égaler celle du soupirant fidèle d'Astrée. Cette gloire se réalisa, se fit sensible, en toutes sortes d'objets et de manifestations extérieures, notamment dans des coiffures à la Janot. — Figaro jouit aussi des mêmes formes de la popularité : de là des chapeaux, des bonnets, des manteaux et des boucles à la Figaro ; pareillement, on vit une coiffure à la Chérubin. Nous avons encore le corsage féminin dénommé *un Figaro*. — Nous n'avons plus la *cravate à la* Colin ni autres façons de se parer à la Colin (souvenir du berger d'opéra-comique nommé Colin). Nous ne possédons pas davantage le *bonnet Colinette* qui semble provenir du même succès littéraire. On pourrait cependant noter qu'un romancier assez rapproché de nous, André Theuriet, a mis cette phrase dans une œuvre dont l'action se passe après 1850 : « M. Dieudonné Jacobi, homme à barbe grise, a encore des prétentions à la jeunesse; il porte des cols rabattus à la Colin ». — Antony, d'Alexandre Dumas père, n'est plus en littérature que l'ombre de lui-même. Sans doute il existe encore; on le cite, mais c'est une physionomie qui paraît bien défraîchie lorsqu'on songe à ses jours de faveur : la mode régna même parmi les jeunes gens de l'époque romantique de porter une longue chevelure et d'affecter un air fatal comme lui, ou comme son interprète Bocage. On les appelait des *Antonys*. — L'oubli est presque venu complet pour Mayeux. Aussi la génération actuelle lit-elle avec la plus profonde surprise des lignes comme celles que nous a laissées Jules Janin, lui qui a connu et senti son extraordinaire popularité : « Les gravures, les chansons, que l'on a

---

(1) L. Arnould, *Un Gentilhomme de Lettres au XVII^e siècle, Honorat de Bueil, Seigneur de Racan,* Paris, A. Colin, 1901, in-8°, p. 324; H D T, s. v. *Céladon;* F. Brunot, *Hist. Lang. franç.*, III, 1re part., p. 259.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

faites des passions, des amours et des colères de Mayeux, on ne saurait les compter... Il a donné son nom à des habits, à des mouchoirs, à des chapeaux, à des magasins, à des vaudevilles... On portait des chapeaux à la Mayeux et des bonnets à la Mayeux (1). » — GANDIN n'est plus à la mode. Durant les années où il l'était, son nom a servi à désigner autre chose qu'un dandy. La *Vie parisienne* écrivait à la date du 9 mars 1867 : « On a successivement appelé les vestons : *saute-en-barque*, — *pet-en-l'air*, — *montretout*, — *pince-nez*, — *ah! gandin, je te vois*, — *club-cleub-clob*, — *new-market*, — *cucheval*, — *couche-avec*. — Hier encore, on les appelait des *suivez, mademoiselle*. Mais aujourd'hui, on appelle ces coquets vestons des *ne te gêne pas dans le parc* » (d'après LORÉDAN LARCHEY, *Dict. hist. d'Argot*, 1878, pp. 251-252). — Deux ans plus tôt, en 1865, une pièce de Victorien Sardou avait fait porter, comme nous l'avons dit, des *chaînes et des chapeaux Benoîton*. Leur vogue fut assez grande pour que Lemercier de Neuville ait pu, dans les *Fourberies de M. Prudhomme*, prêter ce langage à M^me^ Benoîton, qui a été remarquée par Joseph Prudhomme : « Mon cher monsieur Prudhomme, sachez qu'aucun bibelot de la mode actuelle n'a paru sans m'avoir été soumis préalablement, sans que je l'aie essayé. J'ai porté la première robe Benoiton, la première chaîne Benoiton, les premières bottines Benoîton; les chapeaux Benoîton ont paré ma tête, les gants Benoîton ont couvert mes doigts; j'ai mangé des côtelettes Benoiton. Toutes ces merveilles du goût ont eu mon approbation! Ah! l'on s'étonne que je suis toujours sortie! mais, mon cher Monsieur, que deviendrait le bon goût si je restais chez moi? » (scène III).

---

(1) *Histoire de la Littérature dramatique,* I, p. 95. — Voir ci-dessus, I, pp. 93-103.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

b) Modes répandues par le succès des interprètes ou des acteurs.

Avant de dire ce que furent ces modes, il sied de rappeler que les fêtes populaires ou privées (carnaval, bals travestis, dîners de têtes) ont singulièrement exploité les costumes lancés par le théâtre, et surtout par la Comédie Italienne : Arlequin, Arlequine, Pierrot, Pierrette, Colombine, Polichinelle, Scaramouche, etc. Ainsi, elles ont singulièrement contribué à leur faire une vogue populaire. Une autre constatation préliminaire qui s'impose est la diffusion des mêmes costumes par le jouet d'enfant : marionnettes, poupées, cartons coloriés, etc. Mais le sujet qui nous intéresse de façon spéciale en ce moment, c'est le vêtement, ou c'est la pièce d'habillement que les gens du monde et les gens de théâtre adoptent en vertu d'une mode suscitée par une classe déterminée d'interprètes.

Il y a pourtant ici des questions obscures.

Le sexe féminin ne paraît pas devoir au personnage de la Comédie Italienne, Pierrot, la pièce d'habillement que le *Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture* (Firmin-Didot, XIV, pp. 556-557) décrit ainsi : « La veste longue de Pierrot, dont l'extrémité figure assez bien par derrière la queue de l'oiseau, qui, dans le langage vulgaire, porte aussi ce nom, servit autrefois de modèle à une sorte de camisole blanche que les dames adoptèrent en négligé. » (Ourry). Dans son *Histoire du Costume* (p. 613), Quicherat signale cette mode du règne de Louis XVI et de la Révolution : « Les redingotes de femmes cédèrent la place aux *vestes à la marinière* et aux *pierrots*. Ces noms désignaient de petits justaucorps décolletés et fermés à la gorge, mais très ouverts par le bas, et munis de manches plates à parements et de basques retroussées, avec des garnitures de boutons; c'était toujours un habit d'apparence masculine ; mais il tournait insensiblement à la forme du *caraco* ». — Le sexe masculin doit au personnage de la Comédie Italienne Pantalone le vêtement dit *pantalon* (ou culottes et chausses faites tout

Digitized by Google
Original from PENN STATE

d'une pièce). Ce n'est pas un habillement de parade ou de carnaval, ce n'est pas un travesti de fête; c'est, ainsi qu'aurait pu dire le camarade Arlequin, l'indispensable de tous les jours (1). — Du même ordre est le GILET. Mais avons-nous bien le droit de nous y arrêter, puisqu'il y a contestation philologique à son sujet? On se demande en effet si le mot est vraiment un diminutif de *Gilles*, le niais de la Foire qui portait une veste sans manches, ou s'il ne viendrait pas plutôt, soit de l'espagnol *gileco*, soit du turc *gelek'* (2). — Moins discutable, mais moins répandue est l'histoire qui relate qu'AMADIS désignait autrefois une manche serrée et boutonnée au poignet, en vertu du succès fait au costume d'Amadis de Gaule dans l'opéra que Quinault donna sous ce titre en 1684, opéra dont la musique fut composée par Lulli. Le bout du revers présentait une garniture galonnée ou brodée. L'*Histoire du Costume* de Quicherat ajoute cette note sur l'évolution de l' « amadis » ou sur sa réapparition dans la seconde partie du règne de Louis XV : « La veste n'éprouva de modification que dans la forme de ses manches, qui furent en *amadis*, c'est-à-dire sans parements. C'est pour la seconde fois que l'opéra d'*Amadis* servait à dénommer une façon de manches, et celle de 1768 n'eut aucun rapport avec l'autre de 1684. » Le même auteur fournit encore ce détail de toilette qui est de même provenance et qui se rapporte aux premières années de Louis XVI : « ... Il faut se représenter l'anglaise comme une redingote très ouverte, avec des manches amadis »

---

(1) H D T : « *Pantalon*. Nom propre d'un personnage de la Comédie Italienne, à culotte longue, originaire de Venise, où le culte de *san Pantalone* (saint Pantaléon) est très répandu. » Pour ce dernier point, ajoutons l'explication comme la donne *Gui Barôzai* : « *Pantalon*. Venitiens, ainsi nomméz à cause de saint Pantaléon, leur ancien patron, d'où il est arrivé que les habits faits comme ceux que portent les Venitiens s'appellent des Pantalons », p. 318.

(2) G. KRÜGER, *Eigennamen*, p. 11; NYROP, *Grammaire historique*, IV, p. 375; L. SAINÉAN, *Les Sources*, I, pp. 374-376, II, p. 370 (qui fournit de sérieux arguments en faveur de *gileco*). — L'abbé Delille écrit au chapitre VII de son poème *L'Imagination* :

> Chez ces graves Romains qui de nous se peindrait
> Cornélie en pierrot et César en gilet?

Digitized by Google
Original from PENN STATE

(p. 528). Enfin nous pouvons rappeler pour notre compte l'indication précieuse que renferme le *Mariage de Figaro* dans la scène où la comtesse habille Chérubin; elle lui dit : « il faut relever la manche, afin que l'amadis prenne mieux ». — Le vieux temps a également connu le *manteau* CRISPIN ou manteau court imité du costume du pétulant et malicieux valet de comédie. D'où venait son costume? Quel en avait été l'inventeur dans le monde des coulisses? Sur ce point, l'histoire littéraire ne nous a conservé que des renseignements confus, mais au moins elle nous apprend, d'une manière précise, que les bons interprètes du rôle de Crispin jugaient indispensable la dite pièce de vêtement, lorsqu'ils remplissaient leurs fonctions. D'autre part, nous savons que le terme de Crispin s'employait et s'emploie encore pour désigner une manchette de cuir s'ajoutant aux gants de salles d'armes pour protéger le poignet et l'avant-bras. — Le valet de comédie Crispin remonte au XVII[e] siècle. Le valet de comédie Figaro ne date que de 1775. Il a connu le grand succès en 1784, un grand succès qui s'est manifesté de toutes les façons possibles et, entre autres, en mettant à la mode les coiffures, déjà rappelées, à la Figaro et à la Chérubin, ainsi que des *robes à la comtesse*. L'actrice qui jouait Suzanne dans le *Mariage* contribua largement au triomphe de l'œuvre par sa grâce aimable et son heureux costume. La bonne façon de ce costume mit en vogue le *déshabillé à la Suzanne*. — En ces mêmes temps, « les perruques étaient *à oreilles* et à toupet renversé, frisées *à la grecque*, nattées par derrière *à la Panurge* ou bouclées » (QUICHERAT, p. 620).

Il y a des désignations moins fixées ou moins officielles : par exemple, celles des magasins de confections ou de chaussures qui désignent ARLEQUIN un vêtement en laine bariolée, ainsi qu'un soulier en peau, or et argent (1).

Dans une étude comme la nôtre, qui ne cherche qu'à rassembler un peu de documentation pour l'histoire des lettres et des

(1) Voir ci-dessus, I, p. 270.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

mœurs, une autre indication serait peut-être recevable : c'est que, présentement, *Bécassine*, la célèbre héroïne des Albums mentionnés plus haut, a son costume que recommande, avec prix spécifiés, le périodique qui a commencé sa fortune intellectuelle : une robe de grosse cheviote verte garnie de velours noir, avec la coiffe et le tablier de lingerie. La voilà donc qui dans les fêtes d'enfants, et pour un temps que nous ne préciserons pas, deviendrait la rivale des Arlequines, des Colombines, des Pierrettes et des Scaramouchettes !

§ 2. *L'habitation et le mobilier.*

(Ameublement, bibelots, enseignes, monuments, véhicules, boissons, réclames, curiosités, etc.).

Arlecchin. — A Paris un théâtre d'amateurs désigné la *Casa d'Arlecchin* (Voir un compte rendu : R. Doumic, *Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1922).

Arlequin. — *Le Manteau d'Arlequin*, désignation bien connue et qui s'applique à la draperie encadrant la scène d'un théâtre en arrière de la toile. L'origine de l'expression est discutée : voir, entre autres, Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, Paris, Champion, nouvelle édition, 1926, in-8°, pp. XXIV-VI, 95-97. — *Arlequin* (plat composé de restes de repas : ci-dessus, I, p. 270.) — *Gâteau Arlequin*. — *Habit d'Arlequin* (fait de pièces disparates, de morceaux différents, comme le costume d'Arlequin). — *Arlequin* (opale remarquable par la variété et la vivacité de ses couleurs.) — *Arlequin* (marque de cigare, emploi récent).

Arlequine. — Danse de caractère propre au personnage d'Arlequin ; Air sur lequel s'exécute cette danse (voir ci-dessus, II, p. 236). — Nom vulgaire donné à un mollusque du genre cypræa.

Cadet Roussel. — Rencontré comme désignation de théâtre à Paris. — Voir aussi : La Femme chez elle, 15 août 1926 ; *Les Poupées portemanteaux, modèles Cadet-Roussel*.

Carabas. — Lourde voiture qui desservait les environs de Paris au XVIIIe siècle. Deux étymologies : le nom du personnage du conte de Perrault (marquis de Carabas, dans le *Chat botté*) ; altération de char

Digitized by Google
Original from PENN STATE

à bancs. — Voir Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*. Amsterdam, 1782-1783, chap. DCXXIII, t. VIII. — Voici deux textes qui ne sont peut-être pas sans intérêt littéraire : « Dans mon enfance, c'était une joie, au début des vacances de la magistrature, de voir arriver mes grands-parents dans le *Carabas*, voiture qui ressemblait si bien au carrosse du célèbre marquis, tel que les images le représentent, que le nom lui en avait été donné » (*Léontine de Villeneuve, comtesse de Castelbaljac, Mémoires de l'Occitanienne, Souvenirs de famille et de jeunesse publiés par sa petite-fille, la comtesse de Saint-Roman, née Castelbaljac,* Paris, Plon, 1927, in-8°, p. 270). —« Au milieu des malles et chapelières entassées sur la vieille voiture que nous appelions : le *Carabas* », p. 293. (Le premier texte est de la comtesse de Saint-Roman ; le second de Léontine de Villeneuve.)

Gavroche. — Victor Hugo, proscrit du coup d'État du Deux-Décembre, s'est réfugié en Belgique et il a habité à Bruxelles, Grand'Place (janvier-août 1852), un modeste appartement au premier étage d'une maison portant aujourd'hui les numéros 26-27. Le rez-de-chaussée fut occupé plus tard par une Française, ancienne exilée du coup d'État, la citoyenne Sébert, laquelle y ouvrit un débit de tabac à l'enseigne du *Petit Gavroche*. — Voir Saint-Ferréol, *Les Proscrits français en Belgique ou la Belgique contemporaine vue à travers l'exil*, Bruxelles, librairie européenne, C. Muquardt, 1870. — Georges Doutrepont, *Les Proscrits français du coup d'État du Deux-Décembre en Belgique* : Revue générale [Bruxelles], 15 septembre et 15 octobre 1920.

Gigogne. — *Table Gigogne* (voir ci-dessus, I, p. 270). — *Poupée Gigogne*. — Une œuvre de bienfaisance créée par Mme Forain : *La Mère Cigogne* (voir Lectures pour tous, juin 1906).

Guignol. — Théâtre pour enfants. — Cabane de bois placée au-dessus du trou du souffleur et dans laquelle s'installent l'auteur, le metteur en scène et le directeur pour les répétitions. — *Grand Guignol* : Théâtre de Paris, fondé en 1897 (Montmartre). Il a pour spécialité les spectacles terrifiants (peur, mystère, folie, mort). — *Guignol des Bêtes* : Théâtre ouvert en 1913 au Jardin des Plantes par Philippe Garnier. Les acteurs sont des animaux, ainsi que des hommes et des allégories.

Harpagon. — *Le poêle d'Harpagon*, qui, dit la réclame, fait réaliser une économie de 40 à 60% sur le prix du combustible(Georges Lignian, Bruxelles, 1927).

Janot. — Voir ci-dessus II, pp. 93, 96, 97.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Jean de Nivelles. — Géant figurant dans les cortèges et fêtes populaires (notamment à Bruxelles, en 1785).

Jean de Paris. — Le succès de l'opéra de Boïeldieu fut considérable. Dans le courant de l'année 1812, « on vit se fonder un grand magasin de nouveautés qui prit pour enseigne : *A Jean de Paris*, et qui existait encore, il y a quatre ou cinq ans, au numéro 4 de la rue du Bac » (POUGIN, *Boïeldieu, sa vie, ses œuvres*, 1875, p. 141). — « A Noyon, il y avait, avant la Grande Guerre, une boutique, non loin de la cathédrale, à l'enseigne de Jean de Paris, et c'est peut-être le souvenir de notre héros que garde encore aujourd'hui le *Jean de Paris* de la Forêt de Fontainebleau. » E. WICKERSHEIMER, *Le Roman de Jean de Paris, sources historiques et littéraires*, p. 70, qui signale en note : « Lieu dit le *Jehan de Paris*, dans les gorges et plâtrières d'Aspremont » et renvoie à F. HERBERT, *Dictionnaire de la Forêt de Fontainebleau*, Fontainebleau, 1903, in-8°, p. 214. Est-ce bien de l'ancien Jean de Paris qu'il s'agit ici? Voir plus haut, I, pp. 374-378.

Mayeux. — Scènes de Mayeux reproduites sur des assiettes, en pot à tabac, sur un pichet en vieille faïence de Strasbourg, sur le couvercle d'une bonbonnière en corne; en bronze, etc. Voir F. MEUNIER (ci-dessus, I, p. 97).

Mimi Pinson. — *La Maison de Mimi Pinson*, à Montmartre, rue du Mont-Cenis. Cette maisonnette, dont l'enseigne rappelle la grisette de Musset, a été démolie (voir L'ILLUSTRATION, 6 novembre 1926). — Conservatoire de Mimi Pinson à Paris, fondé en 1902 par Gustave Charpentier.

Pierrot. — Verre de vin blanc. (*Asphyxier un pierrot*, en argot : boire un...) Voir ci-dessus, I, p. 271. — Réclame de l'ouate dite thermogène (un Pierrot crachant du feu.) — *Pierrot gourmand* (bonbon, dit aussi : *Pé Gé*). — *Porte-parfums Pierrot*; *Tête de poupée Pierrot* (Magasins du Louvre, à Paris; Catalogue-Étrennes, 1926).

Pipelet. — *La saint Pipelet* : désignation plaisante du jour de l'an (jour des concierges).

Poucet. — Parapluie Poucet.

Polichinelle. — Danse (ci-dessus, II, p. 237). — Verre d'eau-de-vie (pop.; ci-dessus, I, p. 271). — Guignol, à la pelouse du Ranelagh, en 1874 : LEMERCIER DE NEUVILLE, *Les Marionnettes*, p. 14.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Quatre Fils Aymon. — Enseigne populaire. Voir, entre autres, P. CHAMPION, *François Villon*, II, p. 276. On pourrait rappeler que Mozart, venu à Paris en 1778, fut logé à l'Hôtel des Quatre Fils Aymon, face à la rue du Croissant. — La désignation est appliquée aussi à des rues : à Bruxelles, la rue des Quatre Fils Aymon (près du Sablon); à Mons, le même nom, près du Tribunal. — Les Quatre Fils Aymon sont des mannequins qu'on fait figurer sur leur cheval Bayard dans des fêtes populaires : cf. pour la Belgique wallonne, RODOLPHE DE WARSAGE, *Le Calendrier populaire wallon, Étude de folklore*, Anvers, De Tavernier fils, 1920, in-8°, pp. 104 et 324. — Les mêmes personnages ont leurs représentations plastiques. Ils ont tenté plus d'une fois les artistes. Voir, entre autres, le Palais de Justice de Termonde, dont la tour centrale est surmontée d'un campanile en cuivre portant le cheval Bayard et les Quatre Fils Aymon.

Tabarin. — Bal, Tréteau (théâtre) de Tabarin. A Paris.

Des habitations (surtout de campagne ou de villégiature) sont « enseignées » d'après des dénominations littéraires en vogue : *Villa Arlequin*, *Colombine*, etc.

§ 3. *Noms propres devenus noms d'animaux.*

Des modes passagères, des goûts individuels, des créations d'*espèces* scientifiques ont été pour ces noms propres des motifs d'expansion jusque dans le monde des animaux.

Arlequin. — *Grand Arlequin de Cayenne* (terme d'entomologie). Nom vulgaire de l'*acrocinus longimanus*, coléoptère longicorne, portant des dessins très accentués. — *Arlequin*. Nom d'une espèce de colibri. — *Arlequin*. Chat au pelage bigarré.

Cadet Roussel. — Prix de course hippique. De même pour : *Robert Macaire*.

Figaro. — L'histoire nous apprend que le succès du Figaro de Beaumarchais fit donner ce nom aux chiens, aux chats, aux chevaux. — La vogue persistante d'autres types fait que leurs noms servent pareillement dans le monde sportif (chevaux de course appelés : *Carmen*, *Pierrot lunaire*, etc.).

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Gribouille. — Nom donné à un chien dans la *Leçon de Gribouille* : SEMAINE DE SUZETTE, 1909.

Scaramouche. — Nom donné à un chien par Paul Arène dans son roman de *Jean-des-Figues* (1892) : « Scaramouche était un petit épagneul tout de noir vêtu, avec une paire de lunettes couleur de braise ». (V.)

Il y a, dans toutes ces utilisations, du permanent et de l'éphémère, du particulier et du général. Parmi les désignations indiquées, nous en voyons qui ont traversé les siècles ou qui sont entrées dans l'histoire. D'autres ne jouissent que d'une fortune passagère : elles s'appliquent, en vue de la réclame, à des objets qui ne doivent vivre que l'espace d'une, de deux ou de trois saisons. Il conviendrait peut-être de nous excuser de les avoir citées, c'est-à-dire d'avoir mentionné le cigare Arlequin, les poupées Cadet Roussel et Pierrot, le poêle Harpagon, les chevaux Pierrot et Carmen, le chien Scaramouche d'un roman peut-être appelé à tomber dans l'oubli. Mais nous avons voulu, par des précisions de l'espèce, montrer le genre de popularité que les choses de la littérature peuvent conquérir dans le public. Pareille vogue s'apparente à celle des prénoms qui sortent d'œuvres célèbres et se répandent dans la vie. Elle a été signalée ailleurs : nous avons pourtant négligé de noter le succès remporté par les prénoms de Paul et Virginie après l'apparition de l'idylle écrite par Bernardin de Saint-Pierre. C'est l'auteur lui-même qui s'est chargé de renseigner la postérité : « L'accueil que ce petit ouvrage reçut à sa naissance surpassa mon attente : on en fit des romances, des idylles et plusieurs pièces de théâtre. Un grand nombre de mères firent porter à leurs enfants les noms de Paul et de Virginie ». (Préambule d'une réédition.) (1).

* * *

(1) Aurait-il fallu parler de l'emploi de *Fierabras* que relève ERNEST MURET, *Noms et Surnoms usités dans la Suisse romande au Moyen Age et au XVI^e siècle* (REVUE D'HISTOIRE SUISSE, 1924, p. 441)?

Digitized by Google
Original from PENN STATE

On a fait observer plus haut déjà que la mode est, par essence, instable et changeante. Aussi, la désignation d'un objet par un nom de personnage peut-elle être passagère comme l'objet lui-même. Mais quand le nom appartient à un type, à un personnage qui reste, en quelque sorte, continuellement à l'ordre du jour grâce à sa signification symbolique, il est toujours apte à reparaître dans n'importe quelle époque. En revanche, il ne viendrait plus à l'esprit de personne (ou bien, le cas serait très rare) d'appeler encore des fichus : *fichus dame blanche*, en souvenir de l'opéra de Boïeldieu : *La Dame blanche* (1825). Sans doute, cet opéra survit par sa musique; il n'est pas rayé du répertoire, mais il est sorti de sa période de grande vogue. Les *Huguenots* de Meyerbeer (1836) tiennent encore l'affiche, mais ils ne connaissent plus, à l'heure actuelle, l'accueil triomphal qui mit jadis à la mode le *bonnet luthérien*. La reprise de ce bonnet resterait un acte mystérieux pour nos contemporains.

C'est peut-être une conclusion qu'il convient de tirer de notre deuxième chapitre. En voici une autre : La vulgarisation — et aussi l'interprétation — des types par le costume professionnel, la musique, les arts plastiques, la toilette, l'habitation, le mobilier, le vocabulaire métaphorique, c'est, à vrai dire, tout un ensemble de *suites* et de *reprises d'idées*. Ainsi le travail des illustrateurs de tout genre — peintres, dessinateurs, graveurs, décorateurs, bibelotiers — double-t-il celui des littérateurs par ses espèces de commentaires ou, pour nous exprimer autrement, par ses transformations des types, par les transpositions et les déplacements d'âge, de condition et de milieu qu'il leur impose. Voyez, par exemple, l'estampe de l'artiste Charles-Lucien Léandre qui représente *Mimi Pinson devenue grande dame*. C'est une suite, une reprise d'idée et un transfert « social ».

Digitized by Google
Original from PENN STATE

CHAPITRE III.

LES CAUSES DE LA POPULARITÉ DES TYPES. LES RAISONS QUI DÉTERMINENT LES REPRISES.

PREMIÈRE PARTIE.

Les causes de la popularité des types.

Après les formes, les causes. Cet ordre d'examen est-il bien logique? N'eût-il pas mieux valu commencer par les causes et aller de l'inconnu au connu? La méthode nous semble plus rationnelle qui part du fait pour aboutir à la loi. Elle est plus claire aussi et, en l'espèce, mieux appropriée à notre genre de travail, donc plus démonstrative. Cependant, nous ne l'appliquerons pas rigoureusement, puisque nous avons été, pour ainsi dire, obligé plus d'une fois d'anticiper, dans nos chapitres précédents, sur l'objet de celui-ci. Par conséquent, nous pourrons, sur plusieurs points à traiter, nous contenter de récapituler.

§ 1. *Les rapports qui unissent la littérature à la vie.*

La littérature n'est pas que du papier imprimé, ou du noir sur blanc, pas plus qu'elle n'est une pure idéologie sans portée, un simple divertissement de l'imagination et qui n'existe qu'en marge de la vie. C'est là une vérité qui ne se prouve plus; c'est un truisme, en somme, mais qui n'a pourtant été mis en pleine lumière que par les investigations de la critique du XIX^e^ et du XX^e^ siècle. Il a fallu que des exemples nombreux fussent

Digitized by Google
Original from PENN STATE

rassemblés et qu'ils fussent exposés, avec des raisonnements à l'appui, sous les yeux du public, pour qu'il se convainquît vraiment que la littérature *est* autour de nous et en nous. De mille façons, elle s'insinue dans notre vie; elle prend place, en quelque sorte, dans nos mœurs et dans nos goûts. Par l'attrait qu'elle excite et par l'habileté qu'elle déploie dans la réalisation de ses desseins, nous la voyons qui impose ses créations à l'état de choses vraies, ou, au moins, de choses vraisemblables. Elle leur confère un degré de « crédibilité » tel que notre esprit sent se mouvoir dans ses entours les personnages qu'elle a inventés : ils nous apparaissent comme des êtres doués de notre propre activité physique et psychologique, ou comme une partie de nous-mêmes, parce qu'ils sont des vérités humaines ou des évocations animées de ces vérités.

La remarque en a été faite d'ailleurs dès l'introduction de notre étude, et bien d'autres observations ont suivi qui ont montré comment la littérature des types populaires et la langue pittoresque qui leur a été donnée se sont glissées en nous, dans l'intellectualité commune ou collective : la foule a parlé et pensé comme eux; elle a répété leurs propos célèbres, elle a imité leurs procédés grammaticaux ou leurs tours de phrase. Il résulte de là qu'il flotte ou qu'il a flotté, dans on ne sait combien de conversations familières, une sorte de littérature anonyme qui ne reçoit pas, ou qui n'a pas reçu, la forme imprimée (la forme du livre ou du journal). Cette littérature orale, qui ne va pas sous les presses, naît donc sur les lèvres de milliers de personnes qui la forgent, dans leurs entretiens plaisants, en prêtant à nos types des mots, des jugements, des réflexions, des sensations en concordance avec la psychologie de ces types. L'esprit public, qui soumet ces derniers à pareil travail de remaniement ou d'interprétation, les retouche, évidemment, plus ou moins à sa guise (1).

---

(1) Voir au chapitre V : *Les types remaniés ou transformés par la foule.*

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Mais l'esprit public fait autre chose encore : il rapproche la vie et la fiction; il les assimile dans une vision unique. Nous avons rappelé déjà des manifestations de cette tendance qui lui est si naturelle. Nous avons, à ce propos, reproduit de piquantes réflexions de Charles Nodier. Avec non moins de raison, nous aurions pu rapporter ces paroles de Thureau-Dangin : « Un témoin raconte qu'assistant, peu avant 1848, à l'enterrement d'un ministre, il avait entendu l'un des spectateurs s'écrier d'un ton d'indicible mépris, à la vue de tous les fonctionnaires, de tous les représentants du monde officiel qui défilaient à la suite du char funèbre : *Que de Robert Macaire!* Et la foule, qui ne s'était même pas découverte, applaudissait en riant et en enchérissant, sans être un moment arrêtée par le respect de la mort » (1). Qui de nous n'a pas, au sujet des illustrations de la littérature, quelque souvenir privé, dans le genre de celui de M. Albert Dauzat : « J'ai connu un répétiteur au lycée que nous appelions *Tartarin* à cause de son origine méridionale et de sa faconde » (2)? Nous ne croyons pas que tel voyageur, qui a passé par Tarascon, invente un « souvenir de voyage » lorsqu'il écrit : « S'il vous arrive d'aller dans le Midi, lorsque le P.-L.-M. s'arrête à Tarascon, faites donc l'expérience. De wagon en wagon passe un courant de bonne humeur avec le nom de Tartarin. Il en est qui poussent la tête à la portière, et j'en connais qui sont descendus entre deux trains, pour essayer de découvrir le fameux chasseur de casquettes » (3). En revanche, on pourrait trouver qu'il y a un peu de *tarasconade* ou de *tarasconisme* dans le dire de Dumas fils, qui, parlant de son *Monsieur Alphonse* et de l'enrichissement que sa pièce de 1873 aurait valu au français, nous rapporte : « Un maire, dressant l'état civil d'un enfant qui venait de naître et l'entendant appeler *Alphonse*, n'a pu s'empêcher de s'écrier : *Déjà!* ». Le drama-

---

(1) *Histoire de la Monarchie de Juillet*, I, pp. 342-343.

(2) *Les Noms de Personnes. Origine et Évolution*, Paris, Delagrave, 1925, p. 166.

(3) H. CARTON DE WIART, *Le Droit à la joie*, Paris, Perrin, 1922, in-8°, p. 72.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

turge, dont le père gasconnait si volontiers, ajoute : « je demande pardon à tous les honnêtes *Alphonse* d'autrefois. Quant à ceux de l'avenir, je ne leur dois plus rien : ils sont prévenus » (1).

L'action des lettres peut revêtir une forme plus directe. Les types peuvent être « joués », c'est-à-dire imités. Dans ce cas, la vie s'incorpore les inventions de l'esprit, ou l'imitateur se met à « vivre » les personnages littéraires. Ceux-ci, êtres de fiction, deviennent des êtres de réalité. De bonne heure, la France a possédé de ces reproductions cinématographiques des livres. Voyez le Moyen Age, voyez ses tournois de chevalerie et vous observerez qu'on y « joue » des scènes de romans de chevalerie : on s'y nomme Roland, Lancelot du Lac, Gauvain, Palamède, Tristan de Léonois, la Dame inconnue. Lisez le récit des grandes fêtes chevaleresques, fêtes à décors dramatiques et à banquets monstres où le côté spectacle n'est pas moins soigné que le menu. Lisez surtout le récit du banquet féerique par excellence, le banquet des *Vœux du Faisan* que Philippe le Bon offrit à Lille, en 1454, à la noblesse bourguignonne, et vous vous y percevrez maints échos de la littérature d'alors (2). La littérature qui a suivi, la littérature moderne, nous offre des exemples plus répandus, et, entre autres, l'imitation de l'*Astrée* par « l'Académie des vrais amants » : du fond de l'Allemagne, vingt-neuf princes ou princesses et dix-neuf grands seigneurs et dames auraient écrit à d'Urfé qu'ils savaient par cœur les trois premières parties de son roman, qu'ils en attendaient la suite avec impatience, qu'ayant formé entre eux l'Académie indiquée, ils s'étaient partagé les noms de ses personnages, mais qu'ils le suppliaient de prendre celui de Céladon, parce qu'aucun des vrais amants ne se jugeait digne de le porter.

---

(1) THÉÂTRE COMPLET, Paris, Calmann Lévy, VIII, *Notes inédites* [datées du 6 août 1885], p. 368. — Sur l'origine d'*Alphonse*, voir chap. V, 2e partie.

(2) GEORGES DOUTREPONT, *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne* (BIBLIOTHÈQUE DU XVe SIÈCLE), Paris, Champion, in-8°, 1909, pp. 104-117.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Le type essentiel de ce long ouvrage ne fut donc pas « joué ». L'histoire vaut néanmoins d'être relatée. Elle nous paraît plus connue, disons-nous, que celle des exhibitions scéniques et fastueuses du Banquet du Faisan. Elle est cependant moins connue que celle de la répercussion du petit ouvrage de Chateaubriand, intitulé *René* (1802). Sur ce point, des informations nous sont fournies par l'auteur lui-même. Trente-cinq ans après la publication de son célèbre roman, il insérait, dans les *Mémoires d'Outre Tombe*, les paroles de regret souvent rapportées : « Si *René* n'existait pas, je ne l'écrirais plus; s'il m'était possible de le détruire, je le détruirais. Une famille de René poètes et de René prosateurs a pullulé; on n'a plus entendu que des phrases lamentables et décousues; il n'a plus été question que de vents et d'orages, que de mots inconnus livrés aux nuages et à la nuit. Il n'y a pas de grimaud sortant du collège qui n'ait rêvé d'être le plus malheureux des hommes; de bambin qui à seize ans n'ait épuisé la vie, qui ne se soit cru tourmenté par son génie; qui, dans l'abîme de ses pensées, ne se soit livré au *vague de ses passions*, qui n'ait frappé son front pâle et échevelé, et n'ait étonné les hommes stupéfaits d'un malheur dont il ne savait pas le nom, ni eux non plus » (sous la date de 1837). Son héros avait alors engendré, dans les livres et dans la vie, une génération rêveuse, impressionnable, ennuyée, dégoûtée comme lui. Des deux côtés — dans les livres et dans la vie — s'était formé le personnage qui souffre du « mal du siècle », l'être fatal, sombre, désespéré, qui se sent poursuivi par la destinée et qui se révolte contre la société à laquelle il oppose la puissance de son moi. Ce fut une influence littéraire curieusement instructive entre toutes. L'un des faits qui l'établissent au mieux est l'admiration dont est épris un jeune homme qui, aux environs de la vingtième année, n'avait assurément rien de morbide, puisqu'il était l'incarnation même de la croyance solide et du catholicisme militant : Montalembert. Tandis qu'on reproduirait ses propos, ou ceux d'un Lamartine, par exemple, qui seraient, à leur façon, bien démon-

Digitized by Google
Original from PENN STATE

stratifs aussi, il y aurait évidemment à rappeler toute la postérité intellectuelle du type de 1802 : *Adolphe* de Benjamin Constant, *Rolla*, *Frank*, ainsi que le héros de la *Confession d'un enfant du siècle* (de Musset), *Hernani*, *Didier*, *Olympio* de Hugo, *Antony* de Dumas père, *Chatterton* d'Alfred de Vigny, *Joseph Delorme* et *Amaury* de Sainte-Beuve, *Louis Lambert* et *Lucien de Rubempré* de Balzac. Tous, ils ont le « mal du siècle », comme, à l'étranger, *Manfred* de Byron, qui n'est, suivant Chênedollé, qu'un « René habillé à la Shakespeare ».

Mais il y aurait donc également à s'informer auprès des historiens de l'époque : ils nous décriraient leurs jeunes et nombreux contemporains qui, à l'imitation de René, portaient en eux une âme flottante et désemparée, mais qui jouissaient de leur souffrance, comme d'une souffrance qui singularise et qui « distingue ». Les mêmes historiens pourraient, ainsi qu'on sait, nous procurer par la même occasion toute une documentation, non moins édifiante au point de vue social, sur les aventures sentimentales — mises en action dans la vie ou plutôt par la vie — de deux de ces descendants de l'amant d'Amélie et de la chimère : d'Antony et de Chatterton (1) ; on eut alors l'*Antonysme* et le *Chattertonisme*.

A l'*Antonysme*, les historiens, dont nous rappelons l'intéressant labeur, ont quelquefois associé le *Robert-Macairianisme*. Parlant de l'esprit de révolte du personnage de Dumas, ou de son mépris de l'autorité, ils ont en même temps parlé de cet esprit et de ce mépris incarnés dans le sinistre héros de l'*Auberge des Adrets*. Mais ils ont fait plus; ils l'ont accusé d'avoir répandu cet esprit et ce mépris dans la société, de leur avoir prêté de la séduction, de les avoir popularisés et poétisés. Jules Janin est allé jusqu'à dire que Robert Macaire avait produit Lacenaire (2). Robert Macaire, qui s'exprimait volontiers en

---

(1) MAIGRON, *Le Romantisme et les Mœurs*, pp. 111, 375-389. — Voir aussi, plus loin, notre étude consacrée à ces deux personnages et à leur vogue durant l'époque romantique.

(2) *Histoire de la Littérature dramatique*, VI, p. 164.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

argot, aurait pu répondre que le pétulant chroniqueur « allait un peu fort ». Néanmoins, dans le cas présent, l'influence des lettres sur les mœurs n'est point niable. D'une façon générale d'ailleurs, cette influence sur la criminalité s'est exercée d'une manière qu'on ne conteste point. Les faits abondent qui le prouvent.

Mais peut-être, en insistant sur ce point, risquerions-nous de nous égarer et de sortir de notre sujet. A tout prendre, ainsi que nous l'avons déjà noté, les imitations ou les réalisations directes des types ne sauraient être nombreuses. Le ridicule ou le grotesque, qui forme la caractéristique de beaucoup d'entre eux, n'offre pas une matière susceptible de fréquentes rééditions en scènes vécues, ou plutôt il ne peut guère être reproduit, « imité », que dans des imitations plaisantes, mondaines, carnavalesques, des imitations « pour rire » (1). Telle la cérémonie de l'apothéose de Joseph Prudhomme, à Sceaux, en juillet 1920. Une bande rieuse a pu, évidemment, s'assembler en plein air, par un beau jour d'été, — bande composée de poètes, de rapins montmartrois, de gens de théâtre, — et l'un d'eux, Charles Granval, de la Comédie-Française, a pu incarner l'illustre bourgeois. Il avait revêtu « son » habit bleu à boutons d'or; il portait « son » gigantesque faux-col et « sa » cravate de batiste. Ainsi paré, Prudhomme se mit à prononcer un discours devant sa statue. D'autres homélies furent dites; d'autres plaisanteries furent faites, et la chronique du jour rapporte que « les ânes de Robinson jouaient leur rôle dans la joyeuse cérémonie. Montée sur l'un d'eux, M^lle^ Nizan prouva aux habitants du pays que Mimi Pinson n'était pas morte » (2).

... Donc, on ne peut être sciemment Joseph Prudhomme que pour amuser les autres, mais on peut gravement, avec une admiration réelle, jouer Roland, Palamède, et c'est ce qui est

---

(1) Sur les habits, devenus « carnavalesques » et populaires, de nos types, voir ci-dessus, II, pp. 239-245.

(2) *Annales politiques et littéraires*, 18 juillet 1920.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

arrivé dans des tournois de chevalerie ou dans des combats sérieux. On peut aussi s'imprégner de la personnalité d'un René, d'un Antony, d'un Chatterton, d'un Robert Macaire et la reproduire dans la vie.

§ 2. — *La vérité humaine ou la vivante réalité des types.*

C'est là encore une cause essentielle, et qui découle directement de la précédente. Pour que la littérature pénètre dans la vie et s'y voie admise, il faut que la vie se reconnaisse dans la littérature, il faut que les types soient conformes aux idées et aux goûts de la foule. L'art qui les crée, qui enclôt en eux de la vérité humaine, en fait des êtres viables ou leur communique un air de vraisemblance qu'on prend pour de la réalité. Chose curieuse, il arrive souvent que les hommes, ainsi enfantés, apparaissent alors comme incarnant une idée latente, comme répondant à quelque chose qu'on attendait. En d'autres termes, une trouvaille heureuse, une invention bien réussie, dans le domaine dont nous parlons, apporte au public, sous la forme d'un type concret, la traduction d'une pensée qui errait autour de lui. Cette traduction, il l'accepte, il la recueille avec une sorte de joie reconnaissante, parce qu'elle vient comme soulager son obscure conscience esthétique : « Un succès, dit M. Baldensperger, opère à la manière d'une libération; il révèle à elles-mêmes d'obscures aspirations, fournit une expression à des puissances que n'incarnait pas suffisamment, jusque-là, la littérature accoutumée... L'œuvre acclamée donne des satisfactions à des éléments de sensibilité, à des dispositions actives, qui n'avaient pas trouvé de truchement dans des productions antérieures » (1).

Il se peut certes, comme nous l'avons écrit déjà, que la réalité ne soit vivante que pour un espace de temps limité, ou que la

---

(1) *La Littérature. Création. Succès. Durée,* Paris, E. Flammarion, 1913, pp. 205-206. (BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE SCIENTIFIQUE.)

Digitized by Google

Original from PENN STATE

vérité déclarée humaine ne s'avère telle que pour une ou deux générations. D'autre part (et c'est là encore une observation précédemment formulée), pour des personnages à succès qui sont, d'après notre terminologie, des types *permanents*, leur caractère, leur ridicule ne vit plus guère que par leur nom ou dans leur nom. Ils existent sans doute, mais en dehors des œuvres qui les ont mis au jour, c'est-à-dire que, survivant à l'époque créatrice, ils ne restent pas imprégnés de la littérature dont ils furent animés dès l'origine. Enfin, nous avons également fait remarquer que des noms se sont maintenus, non pas tant à cause de l'exactitude des portraits qu'ils recouvraient, qu'en vertu de la portée symbolique que ces portraits, à tort ou à raison, avaient prise de par les circonstances. Autrement dit, nous nous sommes gardé de prétendre que tout personnage de livre, dont la désignation individuelle s'est vulgarisée à l'état de désignation d'espèce, était une création d'une essentielle vérité. Dans plus d'un cas, la durabilité du dessin littéraire se doit à ce qu'il reproduit, en des traits bien accusés, une forme plaisante de la comédie humaine. On voit, par conséquent, que nous n'oublions pas non plus ce que nous avons écrit sur le tracé assez gros de la physionomie de certains types. Les thèmes éternels dont ils constituent le truchement s'offrent alors au regard, dans leurs réalisations livresques ou scéniques, en ces agrandissements photographiques, en ces élargissements synthétiques qu'exigent, en définitive, les lois de ce rendu artistique auquel aspire l'écrivain : c'est un rendu qui s'obtient par la simplification des lignes, ou, si l'on veut, par l'idéalisation et la stylisation des hommes ou des choses qui servent de modèles.

Mais qu'il y ait vérité fidèlement copiée ou systématiquement agrandie, vérité largement humaine ou de nature quelque peu circonstantielle, qu'importe s'il y a vérité dans beaucoup de cas, vérité animée et vivante, vérité qui garde son actualité. N'est-ce pas l'impression que nous avons en présence des figures littéraires que voici, figures littéraires que nous ne ramenons sous

Digitized by Google
Original from PENN STATE

les yeux de notre lecteur qu'à titre d'exemples, et d'exemples consacrés, d'exemples sur lesquels nous n'avons pas ni l'intention ni la prétention de jeter des lumières nouvelles?

De quoi se compose la vérité humaine, la valeur typique et morale de l'Alceste de Molière? Ou plutôt à quoi se reconnaît-elle? Depuis 1666, la critique répond : au fait que tout spectateur qui l'écoute, que tout lecteur qui lit ses propos se sent exprimé par lui, ou bien « soulagé », lorsqu'il l'écoute et lorsqu'il le lit, à moins qu'il ne soit un coquin fieffé. Il n'est pas d'homme, pour ainsi dire, qui, l'entendant parler, ne se sente honnête homme, ou ne découvre en lui-même des raisons de s'indigner contre les vilenies courantes de l'humanité, contre les vilenies... des autres. Alceste, c'est l'honnêteté humaine qui chante en chacun de nous; c'est l'homme que nous serions tous, ... s'il n'y avait pas les autres hommes. Ainsi tous, nous faisons écho à son cri de révolte :

> Je ne trouve partout que lâche flatterie,
> Qu'injustice, intérêt, trahison, fourberie.

Ainsi, tous nous portons en nous une honnêteté idéale, une honnêteté qui toujours croit pouvoir s'exercer contre le voisin. Elle a rencontré chez Molière l'expression qu'elle cherchait... et voilà pourquoi le Misanthrope de Molière reste un type et dure.

Le même honnête homme, à l'indignation si facile et si naturelle, se révoltera peut-être contre les insolents triomphes de Don Juan. Peut-être cependant est-il son homme plus qu'il ne pense. Ou peut-être l'envie-t-il et peut-être l'admire-t-il sans avoir une nette conscience de son propre état d'âme, ... et voilà pourquoi Don Juan reste un type et dure... Mais il dure aussi, et spécialement, parce qu'il symbolise l'amour ou plutôt un genre d'amour et d'aspiration sentimentale auquel l'humanité croit depuis ses plus anciens jours. De ce genre d'amour, la pièce de Molière ne représente pourtant pas la peinture synthétique. Bien d'autres Français l'ont repris après lui et en ont tenté des expressions, ainsi qu'on l'a vu et comme nous le

Digitized by Google
Original from PENN STATE

montrerons encore par la suite. *(Les causes qui provoquent les reprises.)*

. . . . . .

Pourquoi Manon Lescaut, dès la première scène,
Est-elle si vivante, et si vraiment humaine,
Qu'il semble qu'on l'a vue, et que c'est un portrait ?

se demandait Musset. Et depuis Musset, ou plutôt depuis l'abbé Prévost, l'humanité qui aime, ou qui a vu aimer comme Manon, répond qu'elle y reconnaît un portrait inaltérable de son propre destin, qu'elle admire en elle et son amant la figure toujours actuelle d'une passion torturant deux cœurs engagés dans un drame d'une cruelle réalité. Sans doute, Manon Lescaut, si vivante et si vraiment humaine; sans doute, Des Grieux, si vivant et si vraiment humain, ne sont pas sympathiques en eux-mêmes. Le récit de leur vie est bien « complaisant », mais ils souffrent tant de l'entraînement subi qu'on s'empêche difficilement de les plaindre, parce que leurs souffrances les font tout proches de nous. Oui certes, on les plaint, ou bien on se sent de la piété pour eux, mais sans oublier que Manon est une « fille folle ». Elle aime pourtant, elle aime *naturellement*, mais elle trompe de même, c'est-à-dire qu'elle trompe *naturellement*. Elle apparaît vraie dans son genre de vie et d'esprit parce qu'elle est perverse sans calcul apparent, ou parce qu'elle est « incapable de comprendre l'indignité de ses roueries, incapable de comprendre le mal qu'elle fait à Des Grieux... Son impudeur est ingénue, sa déloyauté candide. Il semble que son âme soit encore enveloppée dans les langes de la première enfance et que l'être moral ne soit pas formé en elle... Elle est la Célimène de Molière et la Dalila de Vigny... » Elle représente de nombreuses femmes qui sont de « toutes petites têtes, peu susceptibles de réfléchir et de juger » (1).

De l'inconsciente perversité on passe à l'inconscience, à l'innocence toute pure, avec Paul et Virginie. Dans le roman

---

(1) A. LE BRETON, *Le Roman au XVIII^e siècle*, 4^e éd. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, in-18, pp. 159-169.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

qui les a portés à la gloire cinquante ans après Manon, « ne cherchons pas de caractères, dit M. Le Breton; nous n'y trouverons que le charme qui se dégage de l'enfance, de ses joies et de ses douleurs... C'est le roman des amours enfantines » (1). Eh! sans doute, et l'on ajouterait volontiers avec les paroliers du délicieux *Petit Duc* de Charles Lecocq :

C'est une idylle, et voilà tout !
C'est une idylle dans le goût
De Théocrite et de Virgile ... (2).

Mais c'est une idylle qui a son charme, parce qu'elle a sa vérité, ou du moins un air de crédibilité, encore que les péripéties et les décors tiennent beaucoup... du roman :

Un jour que je descendais du sommet de cette montagne, j'aperçus, à l'extrémité du jardin, Virginie qui accourait vers la maison, la tête couverte de son jupon qu'elle avait relevé par derrière pour se mettre à l'abri d'une ondée de pluie. De loin je la crus seule; et m'étant avancé vers elle pour l'aider à marcher, je vis qu'elle tenait Paul par le bras, enveloppé presque en entier de la même couverture, riant l'un et l'autre d'être ensemble à l'abri sous un parapluie de leur invention. Ces deux têtes charmantes, renfermées sous ce jupon bouffant, me rappelèrent les enfants de Léda, enclos sous la même coquille.

Malgré tout, l'idylle ouvre des jours sur la vie, sur des coins de telles enfances que nous avons aperçues ou bien entrevues, et en général sur la jeunesse des âmes et des sens. La postérité ne s'est-elle pas d'ailleurs déclarée garante de ce pourcentage d'exactitude qui se discerne dans le récit de Bernardin de Saint-Pierre? N'en a-t-elle pas fourni la preuve en accordant à ce récit les honneurs de si nombreuses reprises? Évidemment, elle n'a pas ignoré que l'éveil des sens dans les âmes jeunes pouvait être différent, et c'est ce que paraît nous indiquer Alfred Machard, qui, après avoir écrit *l'idylle faubourienne* de *Popaul et Virginie*, a dépeint l'envers de cette idylle dans l'*Épopée au faubourg*, *Printemps sexuels* (1926) (3).

---

(1) *Le Roman au XVIII^e siècle*, p. 383.

(2) Opéra-comique en trois actes, paroles de H. Meilhac et L. Halévy, musique de Lecocq, 25 janvier 1878, Renaissance.

(3) Paris, Ferenczi et fils. — Sur *Popaul et Virginie*, voir ci-dessus, I, p. 433.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Le Séide de Voltaire n'est pas un type qui nous obsède ou qui nous accompagne dans nos rêveries sur le monde. Il n'est pas l'éternel Don Juan, ni la toujours si vivante Manon. Mais, dans le texte de la tragédie de *Mahomet*, il a sa vérité, il contient sa vérité. Si, parmi les hommes, il existe une naturelle tendance à lier sa destinée à celle d'un autre, à se faire « partisan », quelquefois avec un zèle aveugle, nul doute que l'écrivain philosophe ait été un peintre heureux ou ait semblé l'être en l'occurrence. Il a porté la peinture jusqu'à son maximum ou son absolu d'intensité : il a donné au monde l'impression qu'il faisait vrai.

Le vieux critique Geoffroy écrivait pourtant : « Palmire et son frère Séide sont deux jeunes idiots hébétés de fanatisme » (1). Un juge plus récent remarque, au sujet des « fatales conséquences d'un aveugle fanatisme » que *Mahomet* a voulu décrire : « La meilleure preuve de la portée réelle de la tragédie, l'hommage le plus éclatant aux intentions de Voltaire, est que le nom de Séide est demeuré dans notre langue comme synonyme de fanatique. Le vrai dessein de Voltaire n'a donc pas échappé à la foule qui, de même qu'elle s'est toujours laissé toucher par la grâce et la douceur de Palmire, la piété généreuse et l'héroïsme de Zopire, a plaint l'aveuglement insensé d'un jeune homme ébloui, et détesté la fourberie et la cruauté du prophète » (2). Le même juge note encore : Cette pièce, « nos pères la savaient par cœur. On ne la lit plus aujourd'hui ». Quoi qu'il en soit, le succès reste assuré par la survivance du nom de Séide. Geoffroy reconnaît d'ailleurs, en ce qui regarde l'accueil réservé à l'œuvre par le public : « le triomphe de *Mahomet* fut presque aussi brillant que celui qui couronna depuis l'illustre Figaro » (3),

Figaro est encore illustre aujourd'hui et par son nom et par

---

(1) *Cours de Littérature dramatique*, III; p. 90.

(2) HENRI LION, *Histoire de la Langue et de la Littérature française sous la direction de Petit de Julleville*, VI, p. 555.

(3) *Cours de Littérature dramatique*, III, p. 82.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

le type humain qu'il incarne. On le sent vivre aux heures actuelles avec sa signification morale de 1775 et 1784. Il présentait à cette époque, éloignée déjà d'un siècle et demi, l'intérêt de réaliser une admirable quintessence des valets ingénieux et subtils qui l'avaient précédé sur la scène et d'incarner le *personnage historique* du nouvelliste. Il était en outre et il a continué d'être, à notre époque, un *personnage symbolique* (1). Il symbolisait, en ses jours premiers, et il symbolise encore la lutte du faible contre le fort, de l'opprimé contre le privilégié. De plus, il synthétisait jadis, et il synthétise pour nos contemporains un des aspects marquants de l'esprit et du tempérament français. Beaumarchais l'a défini dans la préface du *Mariage* : « l'homme le plus dégourdi de la nation ». Le propos pourrait se commenter en disant que Figaro est « la plus vivante incarnation littéraire du type français; aussi est-il natif de Paris. Du Parisien il a les traits essentiels dans le caractère et dans l'esprit, la gaieté aiguë et fanfaronne à l'ordinaire, mais, dans l'instant de la crise, tout le sérieux nécessaire. Très moqueur, et pourtant très sensible; très attaché à ses droits et parfois à ses maîtres; tenant d'ailleurs moins à son salaire qu'à son franc parler; le plus souvent mutin, rarement dupe, jamais sot; ayant l'esprit attique, mais mâtiné de gauloiserie; provisoirement vengé par des mots pour rire, qui préparent des barricades très sérieuses, tel est Figaro, le plus brillant et le plus terrible des gamins de Paris.

Au demeurant, le meilleur fils du monde (2) ».

... Oui, à la rigueur, on peut rappeler le vers de Marot pour définir Figaro dans certaines heures de son existence cahotée et troublée. Peut-on rappeler aussi la définition de Chérubin par Beaumarchais, pour marquer la réalité vivante de ce dernier type : « Un désir inquiet et vague est le fond du caractère de

---

(1) FRANTZ FUNCK-BRENTANO, *Figaro et ses devanciers,* avec la collaboration de M. PAUL D'ESTRÉE, Paris, Hachette, 1906, in-16.

(2) LINTILHAC, *Histoire générale du Théâtre en France,* IV, pp. 452-453.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Chérubin. Il s'élance à la puberté, mais sans projet, sans connaissances, et tout entier à chaque événement; enfin, il est ce que toute mère, au fond du cœur, voudrait peut-être que fût son fils, quoiqu'elle dût beaucoup en souffrir ». L'auteur se flatte ou se trompe certes lorsqu'il croit que chaque mère rêverait pareil état d'âme pour son fils, mais personne ne nie, pensons-nous, que le petit page possède l'*humanité* qui est de symboliser le « désir inquiet et vague » ...

Parmi les heureux et les heureuses bénéficiaires de la Révolution que l'esprit des Figaros nouvellistes a contribué à rendre inévitable, il en est assurément beaucoup qui ont eu leur incarnation dans Madame Angot ou la nouvelle parvenue. On se souvient de l'engouement que suscita le portrait de Maillot. Nous nous sommes déjà demandé s'il méritait pareil honneur, et nous avons constaté qu'en somme l'obscur écrivain nommé Maillot avait évoqué de façon habile l'âge de bouleversements économiques et sociaux qui fut le sien, un âge où une marchande de morue pouvait, grâce au mouvement favorable des vents, se croire devenue grande dame. Non sans humour et finesse, un contemporain — c'est le comédien Fleury — garantit l'exactitude de ce portrait : « J'ai beaucoup connu, dit-il dans ses mémoires, la famille Angot; elle était partout; elle avait pris toutes les bonnes positions de la société; elle possédait les grands capitaux, habitait les hôtels magnifiques, allait passer la belle saison dans de superbes domaines, se pavanait à Longchamps; elle était si riche, cette famille! Les Angot avaient fait toute espèce de métiers : Figaro n'eût été qu'un novice, et Crispin, qui savait tant de choses, un apprenti auprès de cette famille-là. La famille Angot savait parfaitement acheter, mais peut-être savait-elle mieux revendre : elle avait le tic d'aimer l'argent et d'en faire avec tout. L'Angot ne voyait qu'un mal réel dans le monde, celui de faire pitié. Aussi, comme il se remuait pour faire envie!.. L'Angot, mâle ou femelle, aimait les bals; il en donnait; on en fit mépris d'abord, mais on s'humanisa; la richesse fait de tous les hommes des moutons de

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Panurge (1). » Avec plus de verve, nos contemporains, les frères de Goncourt, dans leur tableau si pittoresque du Directoire, évoquent les insolentes et grossières prétentions des parvenues de ce temps *fécond en miracles* et en transformations inattendues : « Créatures fortunées! qu'on connut à la Courtille, et qu'on rencontre à l'Opéra, surprises par leur richesse et par leur avènement! Étourdies de luxe! dépaysées dans la soie, soudain endimanchées pour toute la semaine! maîtresses de maison toutes neuves! Elles ont beau se débarbouiller, se décrasser, se *gréciser;* marchent-elles, elles se trahissent; parlent-elles, elles se dénoncent; et ce leur est un journalier supplice de convenir en elles-mêmes que les diamants ne font pas le goût, que la robe n'est rien à la tournure, et que les millions ne donnent pas l'orthographe » (2)...

... Et *telle était Madame Angot!*

Nous ne sommes plus sous le Directoire, et pourtant qui, de nos jours, ne l'a rencontrée? L'immense catastrophe d'hier nous l'a rendue en des exemplaires aussi caractéristiques que nombreux. Certes, elle n'a pas recréé le type, car le XIXe siècle l'avait connu à toutes ses époques. Le nôtre — ou bien « notre Après-Guerre » — n'a fait que lui fournir l'occasion d'étaler pleinement son fond d'impérissable vanité.

René est aussi un vaniteux, mais d'un autre genre; sa vanité n'est pas grossière; elle est même très raffinée et très distinguée. Elle s'unit en lui à une incurable tristesse. Souffrant d'un mal qu'il croit être son unique partage, pensant n'être fait comme aucun des autres hommes, il ne regarde le monde qu'à travers le prisme de son ennui et de son dégoût. La réalité l'a déçu dans ses aspirations vers un vague idéal; partout où il a erré, ses rêveries se sont heurtées à la platitude et au prosaïsme de l'existence. Ayant tendu à l'impossible et n'ayant rien atteint, il languit par excès de misanthropie orgueilleuse.

---

(1) Cf. SIMOND, *La Vie Parisienne à travers le XIXe siècle,* I, p. 10.

(2) *Histoire de la Société française pendant le Directoire,* IV.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

... Tel est le type pour nous. S'il faut en croire Charles Nodier, qui l'a vu vivre dans l'atmosphère contemporaine, il fut alors plus que cela. D'après lui, il représente au temps de l'Empire, une « imposante et magnifique création dans laquelle le génie a déposé le secret effrayant de notre civilisation expirante... Il contient, comme une prophétie amère et terrible, l'histoire des sociétés finies... C'est l'expression des angoisses d'une âme qui a tout embrassé et qui sent que tout va lui échapper, parce que tout finit. C'est l'anxiété mortelle, c'est le doute inexorable, c'est l'inconsolable désespoir d'une agonie sans avenir; c'est le cri effrayant de la création sociale au moment de se dissoudre. Il y a dans *Werther* l'émotion profonde de quelques générations souffrantes; il y a dans *René* la dernière convulsion d'un monde qui meurt » (1). Voilà peut-être bien des choses dans René. Voilà peut-être plus de choses que nous n'y voyons. C'est sans doute que René est « circonstanciel ». Il garde toutefois une permanence ou une subsistance morale qui le fait encore très proche de nous, ou qui l'apparente à toute l'humanité : c'est l'éternelle aspiration vers la chimère et le *deus absconditus*.

Le *deus absconditus* et la chimère ne paraissent pas exister pour Julien Sorel. On dirait qu'il ne cherche que le positif et l'utile. De là, d'ailleurs, son humanité qui réside dans sa volonté, une volonté pleinement maîtresse d'elle-même et qui lutte contre les « égarements de la passion », ainsi qu'on aurait dit dans le style des romans sentimentaux du XVIII[e] siècle. Elle ne va pourtant pas sans quelque détente ou quelques fléchissements. C'est que le héros de *Le Rouge et le Noir* n'est pas le positif né ou l'utilitaire absolu et, d'après le *Globe*, il serait « le type de plus d'une nature cachée et souffrante, gauchement refoulée, qui, dès l'enfance, a rêvé l'excès du bonheur et n'a connu que l'amertume de la misère ».

L'humanité tout ordinaire est à la base de Mercadet et de ses

---

(1) *Des Types en littérature*, pp. 53-55.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

deux devanciers Turcaret et Robert Macaire. En réalité, Turcaret s'est prolongé dans Macaire et Mercadet. Les trois personnages ne se ressemblent pas pourtant comme des frères. Le héros de Balzac n'a pas la vanité bouffie et la dure conscience du financier du XVIII[e] siècle, ni la friponnerie gouailleuse et populacière du compagnon de Bertrand. Il n'est pas vulgaire, il n'est pas odieux ; il ne plastronne pas; il déploie dans ses jeux une finesse et une dextérité que ne connaît pas le héros de Lesage. On l'a défini « un Robert Macaire honnête, sans M. Germeuil, sans gendarme, et sans Bertrand ». On a dit aussi : « c'est un faiseur », et le mot est très juste (1). Il est un « tripoteur d'affaires » à la manière du XIX[e] siècle; il vit sur son crédit, lutte contre ses créanciers, et cherche à gagner de l'argent ou à garder son bien dans l'intérêt de sa famille. Il présente, dans ses gestes de financier traqué, une demi-grandeur qui impose. Sa figure est peut-être marquée de traits moins accentués que celle de ses deux prédécesseurs, mais elle rentre davantage dans la norme humaine. Un autre aspect de la question d'argent se manifeste à nous dans la personne de Maître Guérin d'Émile Augier. Depuis 1864, il n'a guère perdu de sa vérité. C'est l'homme d'argent qui connaît l'art de dépouiller le prochain sans qu'il y paraisse, parce qu'il connaît le code et l'art de le violer, tout en ayant l'air de le respecter.

Dix ans plus tôt, en 1854, la même question avait paru sur la scène avec le même auteur. C'était dans le *Gendre de Monsieur Poirier*. Ici, l'homme d'argent n'a rien de l'homme de proie. Il fut peut-être un marchand sans beaucoup de scrupules lorsqu'il s'appliquait à devenir riche. Mais la pièce qui le fait jouer devant nous n'a point pour objet de montrer comment on se fait de l'argent. Elle indique seulement ce qu'on fait avec de l'argent, et ce qu'on devient par lui. Dans Monsieur Poirier, dit un biographe d'Émile Augier, la France contemporaine put

---

(1) TH. GAUTIER, *Histoire de l'Art dramatique depuis vingt-cinq ans*, V, p. 253. Voir ci-dessus, I, p. 62.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

reconnaître « son bourgeois, tel que nous l'a fait la Révolution française, le robuste bourgeois, fils de ses œuvres, à l'esprit juste et borné, au cœur sain et sec à la fois, à l'âme droite et vulgaire, honnête homme sans délicatesse, fermé à l'art, à l'idéal, à toute distinction morale, et qui toise du haut de ses écus laborieusement amassés la dépensière et stérile élégance d'un marquis de Presles, substituant ainsi un privilège à un autre, celui de l'argent à celui de la naissance (1) ». Mais, pour nous, qui ne sommes pas de la France contemporaine du « robuste bourgeois », sa vérité humaine et durable réside essentiellement dans son désir de paraître, dans son désir de devenir quelque chose. Notre imagination l'apparente à M. Jourdain. Ce sont deux incarnations de l'éternelle vanité du parvenu. Elles diffèrent seulement en ce que le « bourgeois gentilhomme » de 1670 rêve surtout de se donner les manières et les revêtements extérieurs de la noblesse, tandis que le triomphateur de 1854 aspire à être « titré » et influent. Il ambitionne la pairie! Il voudrait danser aux Tuileries! Soyez assuré que s'il y était parvenu, il aurait fait son Joseph Prudhomme, malgré l'esprit juste dont il est doté. Cet esprit est borné, et, la vanité aidant, Monsieur Poirier serait facilement Monsieur Sententiosum. Il ferait des phrases, il commettrait des prudhommades.

Des prudhommades? Mais qui n'en commet pas? Le mal est général, il est profondément humain, et de là vient l'impérissable vérité du héros de Monnier. Nous l'avons déjà dit d'ailleurs. Nous avons dit également, sur la réalité vivante d'autres types, des choses qui pourraient être répétées ici. A quoi bon y revenir? A quoi bon poursuivre notre démonstration? La moitié de tout notre travail antérieur ne tend-elle pas au même dessein? Il tend aussi, mais indirectement, à montrer que les personnages réussis en littérature ont besoin de vivre un certain âge pour être des types. Ils ressemblent aux ouvrages

---

(1) PAUL MORILLOT, *Émile Augier, 1820-1889. Étude biographique et critique.* Grenoble, A. Gratier, 1901, p. 75.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

supérieurs qui, eux non plus, ne sont pas immédiatement consacrés par l'admiration des siècles ou la sagesse des nations : ils deviennent *chefs-d'œuvre*. Ce sont sans doute, dès l'origine, de beaux portraits littéraires, mais, en règle générale, ils ne gagnent leur brevet de pérennité que petit à petit. L'époque qui les a vus naître, n'a pas reconnu en eux des portraits inaltérables; elle n'a point discerné toute leur vérité humaine, permanente, durable. Il leur a fallu l'épreuve du temps pour qu'ils se classent définitivement. Ainsi s'explique l'axiome, de tour assez paradoxal, qu'on a formulé en matière esthétique : « Les livres ne naissent pas chefs-d'œuvre, ils le deviennent ». Il s'opère pour eux le travail de cristallisation dont Stendhal a parlé en des pages célèbres sur la manière dont l'amour se constitue en une âme qui se croit éprise.

§ 3. *La vérité historique ou circonstancielle.*

Chamfort a dit : « Pour être un grand homme dans les lettres, ou du moins opérer une révolution sensible, il faut, comme dans l'ordre politique, trouver tout préparé et naître à propos ». L'observation pourrait s'élargir et s'étendre à de petits hommes de lettres. Ils doivent naître à propos, ou du moins faire naître à propos les produits de leur menu génie. Dans le succès rapide d'une œuvre, les circonstances favorables jouent presque toujours un rôle. Nous l'avons remarqué plus d'une fois en ce qui concerne l'objet de nos recherches. Au surplus, il existe souvent pour les êtres symboliques le bénéfice spécial de la vérité momentanée ou historique. Entrés dans la vie à tel instant de l'histoire, ils ont alors joui d'une popularité plus ou moins grande en vertu de leur signification morale; mais, par la suite, ils ont conservé leur vogue, ainsi que leur sens général. Ils réunissent, de la sorte, les deux conditions de succès qui, selon Jules Claretie, ont fait le renom de Madame Angot : « Elle est, écrit-il, comme tous les types devenus populaires, comme

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Figaro, comme Chauvin, comme Robert Macaire, comme Joseph Prudhomme, la personnification de toute une classe d'êtres vivants. C'est en même temps une création purement historique ». Il dit aussi, et non moins justement : « Il y a des types fortunés en littérature : ce sont ceux-là qui, nés du fond même de l'humeur nationale, incarnent en eux une époque, une caste et, sous le costume d'un régime passager, raillent avec gaieté un ridicule éternel » (1).

Montrons également, par des exemples, comment des figures littéraires bénéficient à la fois de leur vérité humaine permanente et de cette vérité historique que leur ont procurée les circonstances de leur apparition.

Roland était évidemment plus vivant pour le Moyen Age que pour notre époque. Ses admirateurs d'alors se trouvaient dans une atmosphère sociale qui donnait à sa physionomie de personnage symbolique une force de rendement absolu. Il y avait en outre, pour lui, l'atmosphère littéraire. L'ensemble des textes qui le chantaient possédait une fraîcheur d'expressivité, une valeur fiduciaire que la plus vigoureuse de nos imaginations actuelles serait incapable de ressusciter.

On peut dire quelque chose d'analogue au sujet d'un type bien différent, de Tartuffe. Le caractère est complexe, contradictoire et forcé; il l'est parce qu'il est constitué de morceaux fabriqués à des dates différentes; il l'est aussi parce qu'il renferme des éléments historiques dont la portée nous échappe. Pour le comprendre, il faudrait ne pas y chercher uniquement l'hypocrite de religion, mais également un hypocrite de religion du XVII^{e} siècle. En ce Tartuffe que nous livrent les cinq actes de la pièce de 1669, nous voyons un personnage dont les traits nous paraissent exagérés : c'est, en réalité, le premier Tartuffe, celui de 1664, qui s'exhibe ainsi à nos regards, un Tartuffe qui « était peut-être un prêtre, du moins un clerc tonsuré ou dans tous les cas un laïque se donnant

---

(1) *La Fille de Mme Angot*, 1875, p. I.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

les allures d'un prêtre » (1); c'est le Tartuffe goinfre des deux premiers actes, lourd de sensualité et d'immonde fausseté, « espèce de grossier bedeau » (d'après la définition de Jules Lemaître), le Tartuffe qui ne paraît pas être prolongé, de façon naturelle et vraisemblable, par le *Monsieur*, presque gentilhomme, qui vient ensuite, mais qui n'en est pas moins un trompeur odieux. La contradiction s'explique donc par le fait que les pièces du costume, si l'on peut ainsi dire, ont été mal rapportées ou ne l'ont été qu'imparfaitement; mais, d'autre part, la vie de l'époque et les intentions premières de l'écrivain doivent être invoquées pour nous rendre compte du dessin, décidément trop accusé, de certaines lignes du portrait. L'histoire, en quelque sorte, a imprimé sa marque sur le personnage dans les scènes (texte premier ou version remaniée) où l'auteur nous le montre « qui va aux prisonniers, s'introduit dans une famille, se fait faire une donation », prétend que « la famille, l'État même, à plus forte raison le monde et les intérêts de la vie, ne sont que néant auprès de Dieu et du culte de Dieu ». Ce sont là des traits d'histoire qui, d'après les recherches de la critique, rattachent Tartuffe au XVII^e^ siècle, car elle a « relevé maintes coïncidences entre sa conduite et celle que suivaient les Confrères du Saint-Sacrement » (2). L'Imposteur que nous y avons est surtout le Monsieur dont il vient d'être question.

Une grosse partie du répertoire de Molière pourrait être considérée sous le même angle. L'étude qu'on en tenterait à ce point de vue établirait que le grand comique accentue volontiers le trait quand il fait de l'histoire, de l'actualité, de la vérité historique. Sans doute, on ne devrait pas manquer de rappeler que, d'une façon générale, il recherche le trait fort. C'est même sa méthode habituelle que d'appuyer, ou bien il y a là une manière

---

(1) DANIEL MORNET, *Histoire des Grandes OEuvres de la Littérature française.* Paris, Larousse, in-8°, p. 135, qui dit se rallier, sur ce point, aux idées de MM. Charlier et G. Michaut. (Voir notre *Bibliographie.*)

(2) MORNET, *Ibid.*, pp. 132-134.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

de dessiner qui appartient à son tempérament, à sa nature et à son esthétique propre d'écrivain de théâtre. Mais l'accentuation du trait, le grossissement caricatural lui sert assez particulièrement dans les scènes où il veut mettre en vive saillie le ridicule contemporain. On sait comment il a défini, dans l'*Impromptu de Versailles*, une tâche comme la sienne : « L'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes, et principalement des hommes de notre siècle ». Il a représenté les hommes de son siècle, mais plus d'une fois d'après les procédés de la farce, un genre par lequel il a débuté et dans lequel il est toujours resté, non sans y apporter un goût réel ou une inclination naturelle. Ce genre, d'ailleurs, en tant qu'*expression de la société*, jouissait alors d'une liberté que ne possédaient pas les « genres graves ». Il pouvait devenir, plus facilement qu'eux, une « satire sociale ». Aussi Molière paraît-il avoir voulu en user lorsque, après les difficultés que lui suscita la représentation du *Tartuffe*, il constata que la grande comédie était un cadre impropre, en son siècle, à la critique de l'ordre social. Dès lors, il semble chercher à placer cette critique dans des pièces de gros comique : l'*Amour Médecin*, le *Mariage forcé*, *Monsieur de Pourceaugnac*, la *Comtesse d'Escarbagnas*, le *Malade imaginaire* (1).

Quoi qu'il en soit, et quand bien même les intentions que nous lui prêtons ici resteraient discutables, nous ne pensons

---

(1) Voir là-dessus les fines observations de M. MORNET, *Histoire des Grandes Œuvres*, p. 146 : « Molière avait touché dans le *Tartuffe* aux problèmes de la dévotion. L'aventure avait failli mal tourner. Désormais, ses grandes comédies ne railleront plus que les vices ou travers qui ne dépendent pas de l'ordre social et ne mettent pas en cause les corps constitués... C'est dans la farce et la comédie-ballet qu'entre deux balivernes il dira ce qu'il pense des médecins et de la Faculté (l'*Amour Médecin*, *M. de Pourceaugnac*, le *Malade imaginaire*), des professeurs scolastiques et de la Sorbonne (le *Mariage forcé*), même des magistrats ou des notaires (la *Comtesse d'Escarbagnas*, le *Malade imaginaire*). Il le dira avec cette outrance qui oblige à rire et à ne pas se fâcher. La comédie-ballet devient, par moment, une satire sociale. Et c'est ainsi que le *Bourgeois Gentilhomme* ridiculise non pas seulement des messieurs Jourdain qui ne faisaient peur à personne, mais de fort gros et fort vindicatifs personnages. »

Digitized by Google
Original from PENN STATE

pas sortir du domaine des faits positifs en disant que, dans ces œuvres et d'autres du même esprit, l'actualité se trouve traitée par les procédés grossissants de la farce. Par une conséquence inévitable, elle nous fait l'effet d'être forcée, d'être exagérée. Elle est pourtant un élément historique, contemporain, mais qui, en vertu de notre erreur de jugement, nous frappe moins aujourd'hui par sa vraisemblance que la vérité générale et permanente que nous rencontrons, à côté d'elle, dans le théâtre de l'illustre écrivain. Voyez, par exemple, les incidents qui constituent la trame des *Précieuses ridicules* et des *Femmes savantes*. Regardez de près les portraits que Molière dessine en exposant ces incidents : quelle charge, quelle extravagance, quels « agrandissements »! Et la chose vous surprendra davantage encore si vous songez à la manière dont ces pièces étaient jouées : à des rôles comme ceux de Mascarille, de Jodelet, de Philaminte (ce dernier tenu à l'origine par un homme, le sieur Hubert qui avait la spécialité de ces sortes de duègnes) (1). Mais, si lourds que soient les coups portés par l'auteur, on ne saurait oublier qu'ils sont portés sur un ridicule réel, dont nous ne nous figurons plus la pleine historicité qu'à la condition de nous imposer une enquête sérieuse sur le souci que des femmes de son temps avaient d'être « précieuses » et « savantes ». Voilà pourquoi la thèse de la comédie de 1672 n'est plus à notre goût moderne ou plutôt pourquoi elle est jugée assez sévèrement par notre critique, en notre âge de féminisme vainqueur. Molière, dira-t-elle, tolère chez les femmes des « clartés de tout », mais le mot est vague, et, en tout cas, il ne tolère pas assez. Nous voulons davantage. Pour nous, « Armande n'est plus du tout odieuse; on apprécie sa délicatesse, le choix de ses mots, l'élévation de ses pensées... Lorsque Philaminte

---

(1) A l'occasion de sa retraite, le *Mercure Galant* d'avril 1685 écrivait : « M. Hubert... était l'original de plusieurs pièces qu'il représentait dans les pièces de Molière... Jamais acteur n'a porté si loin les rôles d'hommes en femme. Celui qu'il représentait dans les *Femmes savantes;* Mme Jourdain, dans le *Bourgeois Gentilhomme*... lui ont attiré l'applaudissement de tout Paris ».

Digitized by Google

Original from PENN STATE

expose le plan de son Académie, on l'estime fort raisonnable, fort modérée : la plus timide de nos féministes va plus loin qu'elle et sans soulever aucune réprobation... Nous jugeons qu'Henriette, qui pourtant continue à nous ravir, témoigne une aversion excessive pour la science ». Aussi l'auteur de la pièce — que nous finissons par regarder comme une pièce à thèse — n'a plus la postérité complètement pour lui, car celle-ci demande que les femmes soient, sinon savantes, du moins instruites, et cette « œuvre passe insensiblement au second rang, derrière *Tartuffe*, le *Misanthrope*, l'*École des Femmes*; c'est encore un chef-d'œuvre, ce n'est plus un grand chef-d'œuvre » (1).

La comédie des *Fâcheux* n'a jamais été un grand chef-d'œuvre, mais les personnages qu'elle met en scène sont toujours frais de physionomie, assez hauts en couleur pour que leurs aventures nous intéressent encore. Elles ont pourtant un air vieux et même conventionnel, sinon livresque (car on ne s'empêche pas, en les voyant, de penser aux sources littéraires qui les ont inspirées : Horace et Mathurin Régnier). D'autre part, les fâcheux de 1661, quand bien même nous les appellerions, avec Jules Lemaître, d'un terme très actuel : *les Raseurs*, nous paraissent sortir d'un monde de fantaisie, tant ils sont bizarres par moments. Et cependant, ils appartienent bien à leur époque, cet Eraste, ou le spectateur que des spectateurs assis sur la scène ont gêné considérablement; — ce Lisandre qui lui impose d'admirer une « courante » de sa composition; — cet Alcippe qui lui conte sa partie de piquet manquée; — cet Orante et cette Climène qui viennent à lui, directement d'une ruelle où l'on a posé des questions galantes; — ce Caritidès qui, par son pédantisme, est vraiment *daté*, de même qu'Ormin l'est aussi par sa manière d'exploiter une invention (2).

Si des *Fâcheux* nous passons à l'*École des Femmes* (1652),

---

(1) A. Brisson, *Le Théâtre*, III, p. 300.

(2) J. Lemaitre, *Impressions de Théâtre*, III.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

et si nous les lisons avec nos yeux d'aujourd'hui, nous serons surpris de ce qu'Arnolphe soit jugé par Molière impropre à l'amour parce qu'il a quarante-cinq ans. La part ou la portion de ridicule que la pièce jette sur lui pour ce motif nous semblera dès lors exagérée et imméritée. Elle ne l'était pas à une époque (celle de l'*École des Femmes*) qui possédait un code particulier des convenances sociales et qui devait y avoir inscrit un article interdisant aux hommes de s'estimer, à l'âge du tuteur d'Agnès, dignes ou capables d'inspirer des affections (1). Pour nous, qui sommes d'une autre époque, le rôle *date* quelque peu par ce côté, et même il tient de la farce.

N'oserait-on pas exprimer une observation analogue au sujet du *Misanthrope* (1666)? Le type paraît forcé si, à priori et de confiance, nous lui avons prêté une sorte de vérité humaine absolue ou d'intégrale humanité. Ce genre de vérité indépendante des siècles ou des contingences n'était point, autant que nous le pensons, dans l'esprit de Molière : « L'atrabilaire est celui qui ne sait prendre *tout doucement les hommes comme ils sont*. Il y en avait beaucoup alors. Certains l'étaient par tempérament, d'autres par système et par vertu, comme Alceste. Le XVII^e^ siècle n'est pas seulement celui de la vie mondaine; il est celui de la lutte entre le monde et le renoncement, entre la conception janséniste de la vie [celle qui prêche l'absolu détachement de toutes les choses du monde, celle qui demande qu'elles soient sacrifiées à Dieu, ou anéanties pour Dieu] et la conception de Philinte. Philinte veut que l'on soit sage *avec sobriété;* d'autres ne croyaient à la vertu que si elle était poussée *aux extrémités* » (2). Molière ne jugeait pas les choses comme eux. Néanmoins, son *Misanthrope*, dont il n'est point le modèle (au sens que la critique prétend), se trouve être à base d'histoire dans ce qu'il renferme de trop ardemment combatif.

Le *Bourgeois Gentilhomme* (1669) est bien autrement, ou

---

(1) Voir chapitre IV.

(2) MORNET, *Les Grandes Œuvres*, p. 142.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

bien plus considérablement, à base d'histoire. D'abord, il y a l'occasion particulière, la raison propre et tout actuelle de l'œuvre : celle-ci fut, ainsi que chacun sait, commencée par le bout ou en vue du dénouement. Les ambitions de M. Jourdain ne nous sont exposées que pour le prétexte qu'elles fournissent à la turquerie ou à l'énorme bouffonnerie de la fin. Quant à la turquerie, elle fut donc le point de départ de l'œuvre, parce qu'en 1669, Suleiman-Aga, l'envoyé du Sultan, s'était montré peu sensible aux efforts que la cour française avait déployés pour le recevoir, l'amuser et l'éblouir. Autour de Louis XIV, on chercha sa consolation, ou le soulagement d'un amour-propre national légitimement blessé, dans un divertissement qui raillait les manières et les mœurs de l'étranger dédaigneux et de son ambassadeur. Molière fut l'instrument de la vengeance : il travailla pour le roi, comme dans d'autres circonstances, en service commandé. Des gens compétents le documentèrent sur la langue sabir du Mufti et les mœurs de l'Orient, et il imagina son *Bourgeois Gentilhomme* en songeant au dénouement. La scène à faire lui suggéra l'histoire, plutôt extraordinaire, du bourgeois entiché de noblesse au point de se laisser créer mamamouchi et de croire qu'il mariait sa fille avec le fils du Grand Turc. On le voit encore une fois : l'*actualité* inspiratrice est cause d'erreur psychologique pour nous si nous considérons les choses *in abstracto;* c'est elle qui a mis dans les mains de Molière un crayon énorme de caricaturiste ou qui lui a fait porter ici la charge, la bouffonnerie grotesque à une puissance « sans seconde » ainsi que nous pourrions dire d'après le style de son époque. Il conviendrait d'ajouter que son époque n'avait pas nos raisons d'être un peu sévères en la matière : les turqueries étaient à la mode, et les mystifications, même très poussées, lui plaisaient beaucoup.

Mais il conviendrait d'ajouter également que la caricature et l'erreur de psychologie n'attendent pas la cérémonie turque pour se produire et qu'elles commencent déjà pour nous, spectateurs du XX^{e} siècle, lorsque nos regards sont invités à se

Digitized by Google
Original from PENN STATE

porter sur M. Jourdain mettant sa belle robe de chambre pour mieux entendre la musique ou donnant toute sa bourse à un garçon tailleur pour le récompenser de ses flatteuses salutations : *Mon gentilhomme, Monseigneur, Votre Grandeur.* Seulement, encore une fois, ces scènes et d'autres, où le faux gentilhomme se fait toiletter, instruire, *mondaniser,* sont des « scènes historiques » ou qui, tout au moins, empruntent une part incontestable de vérité à la vie de certains personnages du temps sur lesquels des lumières nous sont procurées par de sérieux mémorialistes. Il y eut des commencements, des embryons de Monsieur Jourdain parmi les contemporains de Molière. Pareillement, il y eut, parmi eux, des embryons, des esquisses de ces personnages que nous appelons aujourd'hui : les *Médecins de Molière.* La désignation est licite. Molière a ses types de médecins. La pochade qu'on lui attribue, le *Médecin Volant,* contient un Esculape qui, on le sait, n'est pas un guérisseur ordinaire. Les praticiens qui figurent dans *Don Juan,* l'*Amour Médecin,* le *Médecin malgré Lui, Monsieur de Pourceaugnac,* le *Malade imaginaire* ne sont pas non plus des quelconques, des Charles Bovary. Mais qu'ont-ils de vrai et que valait la médecine au temps où ils furent mis à la scène? Incontestablement, elle ne méritait pas tous les horions qu'elle reçoit du Grand Railleur. Il y a de la littérature dans ces horions. L'art de guérir était au XVII[e] siècle ce qu'il pouvait être, et les maîtres d'alors apportaient, dans la façon de l'exercer, des qualités qui, comparativement, devaient égaler celles des nôtres. Seulement, à cette époque, « l'esprit de corps, l'attachement excessif aux opinions des anciens, l'entêtement, le formalisme offraient *extérieurement* plus de prise au ridicule » (1), mais sans que le formalisme allât jusqu'à l'affublement dont l'auteur de l'*Amour Médecin* et des autres œuvres citées a cru pouvoir les revêtir. Cet auteur a regardé ses modèles avec des verres grossissants : d'où les têtes énormes, énormes de volume et de prétention, que ses médecins

(1) Des Granges, *Molière,* pp. 238-239.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

promènent dans la partie de son répertoire où il les a fait opérer et pontifier. Mais, redisons-le, il a travaillé d'après des documents nommés historiques. On aurait déjà confiance en lui, rien qu'en lisant Stendhal, qui, un siècle et demi plus tard, écrit que son grand-père, M. Henri Gagnon, « portait une perruque poudrée, ronde à trois rangs de boucles, parce qu'il était docteur en médecine, et docteur à la mode parmi les dames » (*Vie de Henri Brûlard*) (1).

Le grossissement caricatural de Pancrace ou des professeurs scolastiques et gens de la Sorbonne ne manque pas non plus de dessous historiques. Molière a connu de lourds pédants : « Il n'y a rien d'absurde en soi dans les apparentes divagations de Pancrace. C'est bien un savant qui parle et c'est un savant seul, instruit au collège de Clermont et chez les Gassendi, qui a pu le faire parler » (2). Semblablement, les travers des magistrats et des notaires offrent à notre œil des dimensions démesurées dans la *Comtesse d'Escarbagnas* et le *Malade imaginaire*, mais les travers des magistrats et des notaires de la vie réelle et contemporaine dépassaient la mesure de ceux que peuvent avoir nos gens de justice. On a maintes fois noté, au sujet de la première de ces deux pièces, que les mœurs de province, dont elle nous présente la peinture, tranchaient fort sur celles de Versailles ou de Paris, mais que néanmoins cette peinture avait perdu de sa vérité et de son sel depuis que les mœurs de province avaient perdu de leur pittoresque rusticité.

La démonstration où nous sommes engagé à propos de Molière comporterait d'autres considérations encore, et même elle exigerait un aperçu relatif à l'emploi possible du masque dans plusieurs de ses pièces. Si cet emploi était prouvé, il indiquerait, de son côté, que le répertoire de l'écrivain classique touche par divers endroits à la farce. Mais, après avoir fait cette

---

(1) Sur les « célébrités contemporaines » désignées par les noms de Desfonandres, Bahis, Macroton, Tomès, voir chapitre V.

(2) E. RIGAL, *Molière*, I, p. 214.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

constatation et après avoir rappelé toutes les autres qui précèdent, on devrait néanmoins conclure qu'à travers le grossissement ou derrière la caricature, l'humanité s'aperçoit, sans qu'on discerne exactement où la caricature cesse pour devenir de l'humanité. Les *Précieuses ridicules* et l'*École des Femmes* ont beau se rapprocher de la « commedia dell' arte ». Elles restent des documents pour servir à l'histoire de l'éternelle « comédie humaine ». Arnolphe, de la seconde de ces œuvres, en dehors de ses traits temporaires qui ne nous sont plus compréhensibles que par un effort d'étude, garde sa vérité : au regard des siècles, il se maintient comme symbolisant le désir risible d'être aimé ou la souffrance touchante de ne pas l'être par un « plus jeune que soi ». Pareillement, on entrevoit encore assez de réalité vécue dans les extravagances pédantesques des *Femmes savantes* pour que leur peintre demeure toujours, devant la postérité, un peintre de la vie et pour que tel critique, qui ne veut pas voir dans cette pièce « un grand chef-d'œuvre », s'empresse de mettre son opinion au point par une remarque qui n'a rien d'une concession chagrine : Les *Femmes savantes* vivent quand même parce qu' « on y trouve la peinture d'un travers éternel, universel : *le snobisme* des femmes engouées de bel esprit, soucieuses de tenir un salon littéraire, de gouverner les élections académiques, de protéger les jeunes poètes, de composer elles-mêmes des essais et de solliciter la louange... Ceci ne saurait périr. Et la meilleure preuve, c'est qu'il a suffi à Édouard Pailleron de composer à nouveau les *Femmes savantes* pour recueillir le plus fructueux succès, un succès qui ne meurt pas. Le *Monde où l'on s'ennuie* n'a jamais quitté l'affiche. Or, vous n'ignorez pas que Bellac c'est Trissotin; Saint-Réault c'est Vadius; Miss Lucy c'est Armande; M^me^ de Céran c'est Philaminte; Roger c'est Clitandre... et qu'Henriette revit sous les apparences de la sémillante Suzanne de Villiers... Seulement, Henriette suit les cours de la Sorbonne; elle lit des romans. Elle est au point » (1).

(1) A. Brisson, *Le Théâtre*, III, p. 300.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

L'obscurité règne dans certaines parties de l'âme de Tartuffe. Le personnage — nous savons pourquoi — apparaîtra toujours avec un visage plus ou moins changeant et mobile. N'est-il pas d'ailleurs, parmi les grands caractères du répertoire de Molière, celui qui renferme le moins de vraisemblance pour certains esprits d'aujourd'hui, parce qu'il est le plus engagé dans les contingences du XVII[e] siècle? N'est-il pas aussi l'un de ceux qui demandaient le plus à être sauvés par l'art du dessinateur? L'œuvre, qui nous le présente, est magistralement ordonnée au point de vue des mœurs dramatiques (le mot étant pris dans le sens technique du théâtre d'alors). Elle est, en outre, supérieurement écrite. Sans doute, sa signification morale reste, pour nous, matière à discussions. Mais, que ce soit la dévotion étroite ou le catholicisme lui-même qu'elle attaque, que le portrait ait ici de la netteté, là du papillotement, il met sous nos yeux néanmoins des plans essentiels qui nous donnent « l'hypocrite » dans une vivante réalité.

Les « fâcheux » de 1661 n'ont pas cet aspect de généralisation humaine, mais leur structure, un peu à la grosse, n'est absolument une exagération que si notre pensée se reporte, exclusive, sur notre état social qui ne connaît plus le spectateur assis sur la scène, ni, sous leur aspect spécial du XVII[e] siècle, l'inventeur radieux d'une *courante,* le joueur passionné, le pédant, le bohème, les mondaines se plaisant aux questions galantes, mais nous avons encore des hommes et des femmes qui gênent les autres au théâtre, ou qui trouvent de nouveaux pas de danse et qui en infligent la description à leur entourage, — des hommes et des femmes qui flirtent, ou qui vivent en déclassés, ou qui font subir à leur prochain l'étalage de leur science prétentieuse et vide.

La « gentilhommerie » de M. Jourdain nous semble plus que prétentieuse et vide dans la scène de l'investiture. Mais, avant que d'arriver à l'immense raillerie de la dite scène, les lecteurs ont passé par une comédie presque toute d'observation, qui forme, même dans son accentuation bouffonne, une des plus

Digitized by Google
Original from PENN STATE

fortes études que le théâtre ait jamais tentées de la bourgeoisie enrichie et ridicule. M. Jourdain est un *visage de la vie :* c'est bien l'éternel désir de paraître qui circule devant nous lorsque l'écrivain l'amène sur des tréteaux montés avec un matériel de farce. Le *temps*, le *siècle* a marqué de son estampille les manières diverses dont ce bourgeois essaie d'être gentilhomme; mais, lorsque nous avons ri de ses prétentions à la noblesse, nous regardons autour de nous, pour y chercher ses équivalents. L'un de nos analystes de ce caractère le reporte ainsi dans l'âge de Louis XIV pour prouver la vérité qu'il contenait alors : « Tout financier enrichi achetait une de ces charges qui donnaient, à prix d'or, la noblesse personnelle ou héréditaire, ou pour le moins la noblesse de robe; ou bien, on achetait un domaine de grand seigneur dont on prenait le titre : Bechameil devenait marquis de Nointel; Berthelot, comte de Saint-Laurent; Gorge, marquis d'Entraigues; Thomas Dreux achètera, en 1682, l'illustre marquisat de Brézé. Ou bien, on associait à son nom roturier une particule dont chacun souriait d'abord sans le dire, parce que le roturier était riche, et qui passait ensuite dans l'usage : Collin devenait Collin de Mortagne; Langlois, Langlois d'Imbercourt; Sonning, de Sonninguen. Ou bien, on se faisait *réhabiliter*. Des généalogistes bien payés découvraient qu'un ancêtre du roturier avait été noble, qu'il avait dérogé en faisant commerce et gagnant de l'argent; mais qu'il convenait de réhabiliter l'arrière-petit-fils, riche et oisif... » (1).

Qui nous empêcherait de mettre au *présent* tous les *imparfaits* de cette analyse?...

* * *

Si l'on porte ailleurs cette enquête comparative entre les éléments passagers et permanents des œuvres restées à l'ordre du jour, on rencontrera, par exemple, ces deux personnages qui sont issus du même crayon, Gil Blas et Turcaret, et peut-

(1) MORNET, *Les Grandes OEuvres*, p. 147.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

être jugera-t-on intéressant de les mettre en regard l'un de l'autre. Le premier a moins d'âge que le second, bien qu'il évolue dans un cadre de mœurs contemporaines analogue à celui dont Lesage a entouré son financier véreux. Mais ce dernier est, par ses actes, l'homme d'une profession, tandis que Gil Blas représente davantage l'humanité générale, l'homme avec ses coupables faiblesses qui sont de toutes les professions et de toutes les époques. Il y a pourtant, dans ce Gil Blas, des dessous Régence que le nom du type et la lecture de son roman n'évoquent plus entièrement aujourd'hui. De façon semblable, on constate que, d'une part, Madame Angot, Macaire, Joseph Prudhomme, M. Poirier sont des représentants de la vie humaine, mais, d'autre part, que la vie française de la bourgeoisie de la Révolution, de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, qu'ils représentent aussi, n'apparaît devant nos regards qu'à la condition de compléter le récit de leurs faits et gestes par l'examen des « documents pour servir à l'histoire de leur temps ». Un critique compare ainsi l'un de ces types à une autre gloire *de leur temps :* « Mayeux, dit-il, est un type essentiellement politique. Robert Macaire est, au contraire, un type social; la politique ne saurait être qu'un des mille accidents de sa vie universelle : il est marqué au coin de l'ère industrielle et appartient au XIX^e^ siècle, comme Tartuffe au XVII^e^ et Figaro au XVIII^e^ » (1). Oui, il appartient au XIX^e^ siècle et même au XX^e^. Nous le sentons encore actuel, puisque, selon les termes d'un autre critique, qui toutefois écrivait en 1870, « il découvre une mine d'or où il n'y a que du sable, fait prendre des actions aux propriétaires du pays, aux gendarmes eux-mêmes, se nomme gérant pour 99 ans, avec deux tiers des bénéfices et la liquidation à faire exclusivement par ses soins. La société croule, et les actionnaires enthousiastes votent le renouvellement des fonds pour permettre à Robert de recommencer ». Et le même critique (de 1870) ajoute : « Avec des couleurs outrées, avec

(1) CASTILLE, *Les Hommes et les Mœurs sous Louis-Philippe,* 1853.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

des traits nécessités par la charge, n'est-ce pas là l'histoire des entreprises véreuses de tous les temps? C'est ce qui explique la persistance du type de Robert. La rancune des actionnaires ruinés ou lésés (et qui n'a pas été actionnaire depuis quarante ans?) fit adopter la tribu Macaire comme la personnification des hommes tarés tripotant les affaires d'argent » (1). Ajoutons de notre côté : Qui n'a pas été actionnaire depuis 1870 ou depuis 1918? Néanmoins Robert Macaire est circonstanciel dans la mesure indiquée précédemment. Sa friponnerie essentielle *date* quelque peu. Il ne s'érige plus devant nous en l'attitude du personnage effroyablement antisocial que, par exemple, Gautier, Méry, Thureau-Dangin nous ont dépeint et que, d'accord avec leurs contemporains, ils ont cru marqué, *comme tel*, pour l'immortalité. Écoutez leurs réflexions; elles sont instructives.

Voici d'abord Gautier qui dit à propos d'une réapparition du type à la Porte Saint-Martin en mai 1848 : « Nous étions curieux de revoir Robert Macaire, ce grand triomphe de l'art révolutionnaire qui succéda à la Révolution de Juillet. C'était pour nous l'œuvre capitale de cette littérature de hasard, écho des sentiments du peuple et de l'impitoyable raillerie gauloise où se mouvait comme un germe confus de la comédie future. En relevant et renouvelant tous les genres littéraires, aucun de nos poètes n'avait touché à la comédie sociale des temps modernes. La littérature ne nous annonçait rien qui se rattachât réellement à la tradition de Molière, de Lesage et de Beaumarchais. Il y a quelque chose de particulier à cette comédie : c'est l'audace, c'est l'attaque désespérée contre l'ordre social ou contre les hommes » (2). Un autre critique (c'est Méry) enregistrait et commentait, en termes lyriques, le succès de l'œuvre aux Folies Dramatiques. « ... Vous comprenez à présent l'empressement du public pour ce *Robert Macaire*, qui, de ce point de vue, cesse d'être un caprice ou une débauche d'esprit. C'est une œuvre faite avec Aristophane et Shakespeare; c'est peut-être la voie nouvelle ouverte devant l'art moderne, et peut-être la seule qui convienne aux mœurs et aux besoins du peuple qui veut que l'art se modifie suivant les époques et n'entend pas que l'expression du temps présent soit la même que l'expression du temps passé » (3). L'appréciation est autrement sévère, mais non moins significative, chez Thureau-Dangin : « Le vice railleur et impudent s'appelait autrefois Don Juan. Robert Macaire en est une sorte de dégénérescence démocratique; seulement l'odeur du bagne s'est substituée aux parfums de boudoirs, les haillons de la misère corrompue aux habits de soie du libertinage élégant; et surtout la statue du

---

(1) CELLER, *Les Types populaires*, p. 197.

(2) *Histoire de l'Art dramatique*, V, p. 260.

(3) *Souvenirs de Frédérick Lemaître*, p. 198.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

commandeur et le coup de tonnerre de la fin ont fait place à l'apothéose du coquin ayant jusqu'au bout raison du gendarme et de la Providence, également ridicules et bernés... » (1).

Nous ne sommes plus dans l'époque même lorsque nous entendons Charles Lenient prendre le même ton de lyrisme indigné pour dégager la portée sociale de l'apothéose du coquin : « Macaire, c'est le produit... d'une société vicieuse qui a perdu la conscience et le sentiment du devoir, le décorum extérieur et par-dessus tout le respect de l'autorité bafouée sous toutes les formes. Il personnifie en lui le scepticisme universel sapant et minant toutes les prescriptions, les convenances et les obligations sociales, taxées de vieilleries et de préjugés d'un autre temps ... Cette pièce est un défi jeté à la morale, à la vertu, aux plus saintes affections de la famille, aux lois et à l'autorité » (2). Et pourtant il y a du vrai dans cette interprétation du type de voleur insolent et ricaneur que Lemaître avait campé sur les tréteaux en une attitude que ses admirateurs jugèrent définitive ou éternelle. La France reconnut là certains des siens, ainsi que le notait récemment encore M. Marsan : « Le Robert Macaire de l'*Auberge des Adrets* (1823) n'est encore qu'une silhouette truculente. Les événemeuts de 1830 lui donnent une valeur nouvelle. La foule croit devoir découvrir en lui les passions qui l'agitent elle-même et qui jaillissent en émeutes. Il est une manière de philosophe, le grand contempteur de toutes choses, ... un Méphistophélès du ruisseau » (3).

... Mais est-il encore le « Méphistophélès du ruisseau »? Sa figure jaillit-elle encore, effrayante et sinistre, des livres et des dessins qui nous en ont conservé le souvenir? Non, car l'évolution des mœurs en a atténué le caractère effarant. Déjà, en 1870, lors de la reprise de l'*Auberge des Adrets* à l'Ambigu, Barbey d'Aurevilly constatait, dans son feuilleton (9 janvier), que la pièce ne *donnait* plus, parce que le héros n'était plus à la page, comme on dirait dans notre argot du jour. A l'époque où elle parut (observait-il), c'était « la première saison de cette chose qui porte un nom maintenant et s'appelle majestueusement : *les affaires*, — *le monde des affaires!* C'était l'aurore des commandites que tant de gens vertueux aimaient à voir lever!... L'Industrialisme et la Politique, qui avaient des procédés si rapides pour changer les consciences en un excellent fumier, obtenaient leurs premiers champignons, et leurs premiers

---

(1) *Histoire de la Monarchie de Juillet*, I, p. 339.

(2) *La Comédie en France au XIXe siècle*, II, pp. 250-251.

(3) *La Bataille Romantique*, 2e série (BIBLIOTHÈQUE DE LITTÉRATURE), Paris, Hachette, p. 96.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

cornichons aussi... Robert Macaire est le type d'une époque; c'est donc un type de passage : ce n'est point un type éternel. Ce n'est pas un type comme Harpagon, qui est éternel comme l'avare. Ce n'est point un type comme Arnolphe, qui est le cocu éternel; car ce n'est pas seulement le mariage qui fait le cocu, c'est l'amour. Robert Macaire est... un type comme Turcaret, qui n'a pas non plus pour nous la saveur qu'il eut pour ses contemporains, et dont le comique ne nous atteint plus. Turcaret, c'est le parvenu de la fin du XVII[e] siècle, comme Robert Macaire est le coquin de la première moitié du XIX[e]. Macaire est un type qui a besoin de son costume (1) ».

La dernière remarqué est particulièrement juste : « Robert Macaire est un type qui a besoin de son costume ». Il n'apparaît avec sa pleine vérité que replacé dans son époque ou sous le vêtement expressif que Frédérick Lemaître avait inventé pour lui. Alceste, Arnolphe, Don Juan, Tartuffe et d'autres, même Joseph Prudhomme, sont d'une humanité abstraite qui peut se passer, pour rester significative, d'une enveloppe pittoresque. Voyez aussi la victime de Robert Macaire, Monsieur Gogo. N'aurait-il point, par son nom, des chances de durée que son mystificateur n'est pas assuré de posséder? La friponnerie de ce dernier, ainsi qu'on vient de le voir, a des dessous historiques : elle est, dans ses traits marquants, d'une époque déterminée. La naïveté de Monsieur Gogo n'a pas été l'objet d'une littérature prolongée et détaillée comme l'ont été les coups de bourse et de couteau de l'illustre bandit; mais, en soi, elle est une chose plus large, plus humaine. Elle appartient à la catégorie des travers généraux qui ne changent pas. Toujours, ou longtemps, on pourra dire des gens faciles à duper qu'ils sont des gogos. Le vocabulaire français semble bien devoir retenir ce nom comme un de ses termes à succès.

On a entendu l'appréciation de Barbey d'Aurevilly sur une reprise, en 1870, de l'histoire du crime des Adrets. Lorsque la

(1) *Le Théâtre contemporain*. Paris, 2[e] édit. Quantin, III, 1889, pp. 114-117.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

même histoire est revenue à la scène avec des suites plus ou moins originales en 1880, 1903 et 1921, l'impudent voleur a fait pareillement l'impression à la critique de n'être plus à l'ordre du jour (1). C'est que (nous devons bien le répéter) l'ère du *Robert-Macairianisme* est close. Lecteurs et spectateurs actuels ne sentent plus le héros de 1823, de 1835 et 1840 dans son état d'« homme à la mode ». Pour eux, il n'est point ce personnage public au sujet duquel on s'entend dès que son nom est prononcé. Ils ne le considèrent plus comme un danger social. A leurs yeux, ce n'est plus guère qu'un des acteurs intéressants, ou impressionnants, de la littérature policière, une littérature qui toujours fut au gré des foules et qui n'a point cessé de lui plaire. Par le côté aventures et exploits difficiles, peut-on dire, sa vie exerce encore sa séduction. Par là, elle se prête encore à des rajeunissements et à des rééditions. Mais, d'un autre côté, il est permis de prétendre qu'à certains égards la littérature des dernières années a démodé le type fameux ou qu'elle en a pâli les traits, et l'on sait pourquoi. Avec ses complaisances très marquées pour l'adroit filou en général, pour le cambrioleur qui opère proprement, cette littérature a vraiment enlevé au public le don de se fâcher. On est, présentement, si bien habitué à s'amuser d'une habile escroquerie que le pouvoir s'abstient de « prendre des mesures », par crainte de faire rire... De plus en plus, la masse est avec le fripon qui rosse le commissaire.

A l'époque du *Robert-Macairianisme* triomphant, la jeunesse amoureuse et littéraire s'est reconnue et saluée dans Antony et Chatterton. Elle les a, comme on sait, frénétiquement acclamés. Ce sont là, comme on sait aussi, deux personnages

---

(1) Voir ci-dessus, I, pp. 490-491. Ajouter ces notes : *Robert Macaire,* drame burlesque en quatre actes, précédé de l'*Auberge des Adrets,* prologue en deux parties par Saint-Amand, B. Antier, Frédérick Lemaître et Paulyanthe; remanié par Philippe Gille et William Busnach (24 mars 1880, Ambigu). — *Robert Macaire,* remanié par Ph. Gille et W. Busnach, avec des ballets de Marius Beggers (15 mai 1903, Châtelet).

Digitized by Google
Original from PENN STATE

que l'histoire et la critique associent assez naturellement, parce qu'ils sont les représentants, l'un, de la « génération sociale », l'autre, de la « génération littéraire », de la Monarchie de Juillet. L'un et l'autre ont sensiblement vieilli depuis les temps qui leur furent si favorables, le premier surtout. Antony est l'homme (espèce plutôt rare) qui ignore son nom et sa naissance. Enfant trouvé, il vit en marge de la société, et, souvent, il éclate en imprécations contre elle, mais il se laisse aller à son destin; il s'abandonne au jeu des circonstances. Son destin et les circonstances l'ont fait amoureux d'Adèle, avant qu'elle fût unie au colonel d'Hervey. Il la retrouve mariée après qu'il a couru le monde pour l'oublier; il la compromet et il la tue pour la sauver du déshonneur, car il veut qu'on croie qu'il l'a tuée parce qu'elle refusait de lui céder : *Elle me résistait, je l'ai assassinée* (1). On a dit qu'il « représentait pour la foule ce que symbolisait Chatterton pour une élite. Il est à lui seul Hamlet, Fiesque, Franz, Werther, Lara, le giaour, et, ce qui ne gâte rien, il est tout cela, à la bonne franquette. Il porte à la force du poignet tout un musée de grands hommes. De ces âmes sonores, il est un écho populaire. [Aussi] la jeune France, volcanique et incandescente, en pensa délirer (2) ». Voici, d'autre part, un contemporain de la jeune France, — un Jeune-France même, — Alfred de Vigny, qui se porte garant de l'historicité et de la valeur humaine du meurtrier d'Adèle :

> On a regardé le caractère d'Antony comme impossible, comme hors nature; je pense au contraire qu'il est très commun et des plus communs. Le nombre est incalculable d'hommes blasés, durs et athées qui rougissent de cet état de leur cœur et qui, pour arracher des succès d'amour-propre à des êtres facilement intimidés et éblouis, inventent des malheurs mystérieux et le plus byroniens possible, leur parlent de religion, sans croire seulement à l'âme, et de dévouement en méditant l'éclat de leur perte, et, à force de se monter la tête, de se faire un

---

(1) Voir I, p. 104.

(2) H. PARIGOT, *Le Drame d'Alexandre Dumas* : d'après MAIGRON, *Le Romantisme et les Mœurs*, p. 363. Voir aussi A. SÉCHÉ et J. BERTAUT, *Une grande première romantique* : LES NOUVELLES LITTÉRAIRES, 22 janvier 1927.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

héroïsme philosophique et une métaphysique de damné, sont forcés, pour soutenir leur rôle, de jouer le dernier coup du vice, en jetant le crime dans la partie. Les garnisons regorgent d'exemples pareils [on retrouve ici l'ancien garde du corps] : il était bon d'en faire une grande satire; l'auteur d'*Antony* vient de la donner avec un grand bonheur et une égale habileté; il ne peut avoir eu d'autre but, et c'est dans ce sens seulement qu'on doit et qu'on peut louer son œuvre. Antony est un type effrayant, et il est utile par cela même. (1)

Était-il effrayant, était-il utile à ce point? On a peine à le croire aujourd'hui. Il impressionna pourtant de façon singulière l'époque qui le vit paraître. Nous en avons des preuves, non seulement dans les applaudissements enthousiastes qui l'accueillirent, mais dans les imitations littéraires et réelles qu'il suscita. Nous savons, en outre, que Dumas bénéficia des circonstances; il l'a dit, et il a eu raison de le dire : Antony *tombait bien*. Il arrive dans une atmosphère surchauffée où l'irrégulier a « des droits incontestables au respect et à l'estime de tous, presque à leur vénération », où il est « un grand homme, un héros » et où il triomphe, non seulement sous le nom d'Antony, mais également sous les noms de Leone Leoni, Claude Gueux, Rolla, Vautrin, Robert Macaire, Trennor... « Qu'il y ait dans l'expression de ces sentiments orgueilleux et antisociaux plus de littérature et de rhétorique que de sincérité, écrit un juge moins bienveillant que Vigny, c'est l'évidence même, et cette observation suffit à diminuer la valeur des témoignages [recueillis dans les œuvres de l'époque]; mais enfin ce verbiage est un symptôme, et le symptôme est significatif (2) ». Assurément, ce symptôme est significatif, et rien ne le montre mieux peut-être que certaine pièce de *Robert Macaire* où le héros raille Antony et presque sans le vouloir : il n'a, en effet, qu'à proférer des phrases empruntées à la littérature antonyque pour que, dans ses tirades amoureuses, il ait l'air d'en faire la parodie, du moins d'après notre goût moderne. Les auteurs, qui lui mettent ces phrases dans la

---

(1) *Revue des Deux Mondes*, mai 1831.

(2) MAIGRON, *Le Romantisme et les Mœurs*, pp. 326-366. — Sur l'historicité d'Antony, voir aussi notre chapitre V.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

bouche, les ont trouvées tout naturellement, sans devoir se donner la peine de les inventer.

L'Antony qui s'exalte et qui jouit de son mal ne saurait donc plus faire délirer la jeunesse littéraire et amoureuse d'aujourd'hui. Chatterton ne pourrait pas davantage la rendre frémissante comme en 1835. Il est pourtant moins circonstanciel que l'amant exalté d'Adèle. Elle est plus humaine « l'histoire de cet homme qui écrit une lettre le matin et qui attend la réponse jusqu'au soir; elle arrive et le tue. Mais ici l'action morale est tout ». Ainsi parle Vigny; ainsi définit-il son type. Ajoutons, pour compléter l'analyse, que ce type, l'homme de la lettre, qui finit par se tuer, aimait la douce Kitty Bell, l'épouse d'un mari manquant d'âme et de sensibilité. D'après d'autres dires de son auteur, ce serait une synthèse comme Antony, le symbole du poète incompris ou méconnu, de « l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste ». C'est donc aussi un révolté contre les institutions ou les conventions sociales. Il se place au-dessus d'elles parce qu'il est une créature d'élite et qu'il est fait pour une destinée extraordinaire. Lui aussi répondait trop aux goûts du moment pour n'être pas acclamé. Il le fut follement, et il le fut sincèrement. L'enthousiasme qu'il provoqua nous est attesté par bien des preuves, mais, parmi celles-ci, il n'en est peut-être pas de plus instructive (les choses étant vraiment vues et jugées à un siècle de distance) que l'admiration d'Eugène Labiche. Le vaudevilliste, qui passe aujourd'hui pour un des exemplaires les plus complets de la franche et grosse gaieté française, était alors un « jeune ». Il écrivait en février 1835 à Leveaux, un de ses collaborateurs : « Je viens de voir *Chatterton;* je suis encore tout palpitant; mon cœur saigne comme broyé dans un étau. Le drame de Vigny m'emplit ». Mais les réflexions de l'auteur du drame lui-même sont pareillement bien instructives. Elles datent du même instant de l'histoire et elles sont adressées à Brizeux : « Quand Auguste Barbier, Berlioz, Antoni [Deschamps] et tous mes bons et fidèles amis me serraient sur leur poitrine, en pleurant, où

Digitized by Google
Original from PENN STATE

étiez-vous? Mon premier mot à Barbier a été : *Si Brizeux était ici* ». Oui, si Brizeux s'était trouvé le 12 février 1835 au Théâtre-Français, il aurait vu, suivant les mots de Gautier, « un parterre plein de pâles adolescents aux longs cheveux croyant fermement qu'il n'y avait pas d'autre occupation acceptable sur ce globe que de faire des vers ou de la peinture, de l'art comme on disait (1) ». Pensons-nous encore actuellement comme Gautier, Vigny, Labiche et autres « jeunes » de l'époque romantique? En d'autres termes, Chatterton continue-t-il d'apparaître comme un type d'humanité? Nous le jugeons assez « particulier ». Il manque de traits généraux, et nous avons même quelque peine à découvrir en lui ce caractère émouvant et noble que l'auteur avait rêvé de peindre : « l'homme de génie quasi inconscient qui subit l'inspiration comme un mal sacré », ainsi que le définit un critique, et que Vigny, de son côté, analysait de la sorte : « On dirait que cet homme assiste en étranger à ce qui se passe en lui-même, tant cela est imprévu et céleste!.. Il va comme un malade et ne sait où il va; il s'égare trois jours, sans savoir où il s'est traîné, comme fit jadis celui qu'aime le mieux la France; il a besoin de *ne rien faire,* pour faire quelque chose en son art. Il faut qu'il ne fasse rien d'utile et de journalier pour avoir le temps d'écouter les accords qui se forment lentement dans son âme, et que le bruit grossier d'un travail positif et régulier interrompt et fait infailliblement évanouir. — C'est LE POÈTE » *(Dernière nuit de travail du 29 au 30 juin 1834)*... Nous sommes assez loin de compte avec l'auteur, nous lecteurs du XX^e^ siècle. Les souffrances de Chatterton sont d'un écrivain qui est malade, et non de l homme de génie, parce que homme de génie. Elles nous émeuvent à peine. Ses déclamations n'ont pas de prise réelle sur nous (et pourtant elles ne manquent pas dans l'œuvre!) : elles ne sont qu'une sonore expression d'un « orgueil inso-

(1) *Histoire du Romantisme, suivie de notices historiques et d'une étude sur la poésie française 1830-1867,* 3e édit. Paris, G. Charpentier, 1877, p. 153. — A propos de la reprise de *Chatterton,* en décembre 1857.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

ciable » qui reste presque sans intérêt pour nous. Les propos qu'il tient en tant qu'homme de lettres (car c'est avant tout un homme de lettres) tombent dans le silence ou n'éveillent plus qu'un faible écho dans le domaine qui est celui de nos sentiments généraux. D'ailleurs, cet homme de lettres n'est qu'un homme de lettres très jeune. Vigny néglige de représenter un Chatterton qui aurait déjà donné de fortes preuves de son précoce génie. Il nous le fait voir impuissant et même rageur, ou, si l'on veut, rageant de son impuissance. Au lendemain d'une reprise de la pièce, en 1926, à la Comédie-Française, qui ne l'avait plus jouée depuis un demi-siècle (5 février 1877), un critique se plaignait de ce que les acteurs n'avaient point transposé l'œuvre dans l'atmosphère d'aujourd'hui. « De tout ce que nous savons — par lui-même — qu'Alfred de Vigny avait voulu nourrir principalement son drame, il ne reste en vérité rien, tandis que ce qu'il y considérait comme secondaire nous émeut encore (1) ». Pour ce critique, le héros romantique n'est pas ce qu'il devrait être si l'on s'en rapporte à la préface de l'œuvre et aux commentaires du quaker, mais bien « le type de l'arriviste vaniteux et compromis dans le pastiche... C'est un simple usurpateur et interpolateur de textes antiques, un *fumiste* qui s'ignore, foncièrement et bassement intéressé à tromper ». Peut-être le point de vue est-il trop poussé, mais, incontestablement, Chatterton n'a pas la valeur absolue du poète incompris : « Nous plaignons toujours Chatterton, dit encore un chroniqueur théâtral qui a vu la reprise de 1926, et son suicide nous émeut. Mais combien ce jeune homme doit surprendre la génération d'aujourd'hui! (2). » Il y a quatre ans, un biographe bienveillant de l'auteur tenait pareil langage : « Si la thèse soutenue par Vigny a contribué, en 1835, à accroître l'intérêt du drame, à mesure qu'on s'éloignait de cette date elle ne pouvait que l'affaiblir... Par un inévitable retour,

(1) ANDRÉ ROUVEYRE, *Mercure de France,* 15 octobre 1926, pp. 394-395.

(2) *L'Illustration,* 11 septembre 1926.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

une fois la génération de 1830 disparue et le romantisme entré dans l'histoire, elle eut pour effet de dater la pièce et de la vieillir (1) ». C'était d'ailleurs le sentiment de l'histoire attitré du Romantisme, lorsqu'il parlait de la reprise de 1857. Théophile Gautier (car c'était lui) constatait que « le drame philosophique » avait été accueilli « avec respect », tout simplement et qu'alors « John Bell, l'exact, le positif, le juste selon la loi, avec ses raisonnements pratiques et à peu près irréfutables », paraissait être « le seul personnage raisonnable de la pièce (2) ».

Néanmoins, on ne saurait méconnaître que la pièce contient sa part de vérité, qu'elle renferme une idée vieille comme le monde des lettres, une idée qui n'a pas attendu les Jeune-France de 1835 pour rencontrer son expression. Bien des Jeune-France qui vécurent avant cette date ont chanté la sainteté de l'art et la supériorité de ses adorateurs sur les autres hommes. Ils ont réclamé pour eux « un traitement de faveur » dans la société, des moyens de subsistance ou des secours matériels, sans préjudice des hommages d'admiration ou des applaudissements qui leur semblaient devoir aller à l'esprit. Leurs sentiments ont trouvé vers 1835 le moment dit favorable pour recevoir une traduction retentissante. Les réclamations qui furent ainsi portées au grand jour de la scène étaient évidemment plus justifiées alors qu'en 1563, à l'époque de Ronsard. Depuis le siècle de la Pléiade, et par son glorieux classicisme, la littérature s'était affirmée comme une haute valeur sociale, ou comme une valeur indispensable presque à la société. Ainsi Chatterton réalisait « le type même de l'artiste tel qu'il a toujours plu au Romantisme de se le représenter. Il incarnait en perfection ses désirs, ses ambitions, ses prétentions surtout (3) ». Ce même personnage qui, dans cette mesure, est

---

(1) EDMOND ESTÈVE, *Alfred de Vigny, sa Pensée et son Art* (BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE ET DE CRITIQUE). Paris, Garnier, 1923, in-8°, p. 193.

(2) *Histoire du Romantisme,* pp. 157-160.

(3) MAIGRON, *Le Romantisme et les Mœurs,* p. 108.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

une *vérité historique*, peut également passer, mais aussi dans une mesure à limiter, pour une vérité *morale* ou *humaine*, pour l'expression d'un sentiment vivant. Ils sont nombreux, ils furent toujours nombreux, les vaincus de l'art et de la pensée. Vigny les a symbolisés en s'appliquant à les présenter dans leurs côtés sympathiques. Ils en ont d'antipathiques que le dramaturge n'a presque pas pu s'interdire ou s'empêcher de laisser voir. Nous les connaissons, pareillement, les vaincus de l'art et de la pensée qui, gonflés d'orgueil et d'envie, appellent de leurs vœux un cataclysme social parce que leurs volumes de vers moisissent chez le libraire ou que les bureaux de rédaction ne font pas un chaleureux accueil à leur prose...

Mais, malgré tout, le personnage symbolique de 1835 n'offre point la résistance des hautes créations littéraires. L'œuvre qui nous en a transmis le portrait n'a point la « permanence » ou « l'actualité » de la plupart des poésies de l'auteur. Et pourtant « les *Destinées*, écrites de 1839 à 1853, et publiées d'abord, sauf une pièce posthume, dans la Revue des Deux Mondes, passèrent presque inaperçues (1) ». De quelle auréole brillante elles nous apparaissent entourées aujourd'hui! En revanche, le théâtre du même auteur, qui portait trop vigoureusement marquée l'estampille de l'époque, s'est entourée d'une demi-pénombre. La France contemporaine ne voit plus l'un des siens, très nettement vivant, dans Chatterton, parce qu'elle est peu sensible à l'emphase et à l'exagération des plaintes qu'il profère, ou parce que, d'une manière générale, elle est positive. En revanche, elle se retrouve dans les *Destinées* et dans d'autres poésies de Vigny, parce que beaucoup des siens manquent de foi, souffrent du mal de vivre, éprouvent les tristesses cruelles que donne la solitude de l'âme, solitude traduite dans *Eloa*, *Moïse*, la *Maison du Berger*, la *Colère de Samson*, la *Mort du Loup*; parce qu'ils « aiment la majesté des souffrances

(1) Ernest Dupuy, *La Jeunesse des Romantiques. Victor Hugo. — Alfred de Vigny.* Paris, Société française d'Imprimerie et de Librairie, 1905, p. 57.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

humaines » et qu'ils sont incapables d'un autre amour. Différents de Chatterton, ils ne veulent « ni gémir ni pleurer ». Sans le secours de la prière, ils veulent « faire énergiquement leur longue et lourde tâche ». Ainsi s'accomplit le souhait du poète :

Jeune postérité d'un vivant qui vous aime !
Mes traits dans vos regards ne sont pas effacés;
Je peux en ce miroir *me connaître moi-même,*
Juge toujours nouveau de nos travaux passés !
Flots d'amis renaissants ! Puissent mes destinées
Vous amener à moi, de dix en dix années,
Attentifs à mon œuvre, et pour moi c'est assez !

(*L'Esprit pur*, 10 mars 1863.)

Ce renversement des choses, cette revision de l'échelle des valeurs en ce qui regarde les œuvres de Vigny, ne l'avons-nous pas pour maintes pages du Romantisme à l'heure présente, tandis que nous célébrons son centenaire? L'école, aujourd'hui vieille d'un siècle, est fêtée pour plusieurs raisons et, entre autres, pour la raison qu'on fête les choses qui, *ayant été,* continuent d'*être*. Malgré l'assaut qu'elle a dû subir comme toute école disparue, on lui reconnaît certes encore assez de qualités pour qu'on ne la déclare pas absolument périmée! Vigny est particulièrement loué : nous venons de dire pourquoi. Il conviendrait d'ajouter peut-être que, dans son *Chatterton,* un élément de survie se décèle pour nous, qui semble avoir moins frappé les spectateurs de 1835 : c'est un thème sentimental qui reste très actuel; c'est l'histoire de Kitty Bell, une histoire qui nous intéresse et qui nous émeut plus que celle de son pensionnaire, — le poète qui se croit un surhomme, — une histoire d'une femme incarnant, mieux que lui, l'éternelle aventure humaine (l'aventure d'amour) et portant en elle une âme de vérité, une sorte d'âme plus répandue que la sienne.

... Avons-nous encore une âme de vérité, de pleine vérité, dans ce type davantage rapproché de nous et que Balzac nous a laissé sous le nom de Mercadet? Incontestablement, il a sa vérité historique. Il est de ces inventions littéraires qui justifieraient

Digitized by Google
Original from PENN STATE

des ouvrages tels que l'*Histoire de France par le Théâtre*, de Théodore Muret, mais les mœurs changent et, en changeant, elles démodent les choses et les gens. Un observateur de la « vie de Paris », Jules Claretie, disait, voilà longtemps déjà, en faisant allusion à deux reprises de la pièce qui représentait le tripoteur d'affaires des environs de 1850, — deux reprises distancées de presque un quart de siècle : « Ce redoutable faiseur qui court après trois cent mille francs comme on halette aujourd'hui après trois millions, parut déjà bien timide et bien *brave homme* lorsqu'on reprit, il y a plus de vingt ans, la pièce de Balzac. Désormais, sa bonhomie semblera plus complète encore; elle touche à la prud'homie. Le retour de Godeau n'est plus qu'une ruse d'une souriante candeur comparée aux inventions épiques de ses successeurs. On le menaçait, jadis, de Clichy; à présent, on lui voterait un prix Montyon (1) »...

Mercadet n'est pourtant pas rayé du vocabulaire des appellatifs communs : il reste toujours synonyme de *faiseur*.

La détermination de la valeur de son nom, comme de celle de beaucoup d'autres, est l'un de ces problèmes délicats qui ne nous ont pas manqué jusqu'à présent. Ainsi l'examen des deux causes de la popularité des types — vérité générale et vérité historique — prêterait à bien des considérations encore. On pourrait discuter la question de savoir si le XVIII^e^ siècle a négligé Don Juan parce que c'était un type d'amoureux trop simple pour lui; on pourrait faire remarquer que le qualificatif de Tartuffe représente à bien des gens une idée d'hypocrisie quelconque parce que la nature de notre vie sociale a raréfié l'hypocrite de religion; on pourrait se demander si le monde d'aujourd'hui, quand il cite Monsieur Homais, songe bien à tout ce que Flaubert a voulu mettre en lui : « le type, très commun, au milieu du dernier siècle, du petit bourgeois voltairien, frotté de science, anticlérical, bavard, important, considéré dans le village, écrivant dans les journaux de la sous-préfec-

(1) *Annales politiques et littéraires*, 23 novembre 1902, p. 323.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

ture » (1); on pourrait revenir aux types italiens qui peut-être nous apparaissent actuellement comme des acteurs très bouffonnants parce que le théâtre a changé ses façons de rire, son genre de *vis comica*, depuis les débuts du XIX^e^ siècle. En effet, depuis cette époque, la comédie a fait du comique grave, ou bien, quand elle a voulu plaisanter grossement, elle a confié ses rôles à des personnages qui n'étaient plus des masques de la vie, mais des visages de la réalité. Nous avons dit, au chapitre premier, de ces types et des farceurs français, qu'ils étaient moins conventionnels qu'on ne le croit d'ordinaire, ou aussi qu'ils ne le sont que comparativement. On comprend mieux notre pensée maintenant : ils ont eu une vérité qui s'est dissipée ou que nous n'apprécions plus à sa réelle valeur ; la société du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle, nous l'avons observé, possédait de ces matamores, parasites et pédants qui, à tout prendre, offraient, dans leur manière d'être, *quelque chose* des travers que la littérature d'alors prêtait à ces personnages.

§ 4. *Un nom heureux.*

Nous nous sommes demandé plus d'une fois : Pourquoi des personnages réputés ont-ils disparu? Évidemment, c'est faute de vérité, faute d'art, faute de beauté, faute d'éclat. Ce peut être aussi, mais en partie, faute d'un nom d'une résonance victorieuse. Un nom ainsi fait, un nom heureux peut contribuer largement au succès du personnage qui le porte. Il y a de ces appellatifs qui sont toute une définition, — une définition expressive et parlante, — de ces appellatifs qui, par leur sonorité, peignent et décrivent, qui rendent par leur seule musicalité, la pensée, l'élément intellectuel dont des êtres de fiction sont la représentation symbolique (2).

---

(1) J. CALVET, *Les Types universels dans la Littérature française*, Paris, F. Lanore, pp. 229, 245-246.

(2) Voir la démonstration que nous avons cru devoir reporter au chapitre V.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

§ 5. *La popularité générale ou d'ensemble des œuvres d'un auteur.*

On se rappelle le mot de La Bruyère dans son chapitre des *Ouvrages de l'esprit :* « Il n'est pas si aisé de se faire un nom par un ouvrage parfait que d'en faire valoir un médiocre par le nom qu'on s'est déjà acquis ». On se rappelle le proverbe : « le pavillon couvre la marchandise ». Nous n'ajouterons pas qu'un pavillon réputé peut faire valoir n'importe quelle marchandise en littérature. Ce ne serait pas vrai. Mais, sans conteste, dans un répertoire de grande popularité générale comme celui de Molière, les types supérieurs entraînent dans leur orbite de gloire, ou bien soutiennent de leur propre renom tels personnages, également symboliques, de moindre envergure. La remarque est au reste applicable à tout le domaine des lettres. Que d'œuvres n'avons-nous pas où se rencontrent des pages qui possèdent plus que leur valeur intrinsèque! Ces pages profitent du retentissement considérable de ces œuvres mêmes. Nous serait-il permis, à nous historien de gens et de gestes plutôt profanes, de corroborer notre pensée par un exemple emprunté au livre très grave de Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme?* Tous ses juges conviennent que, dans ce livre hautement réputé, ses informations sont étriquées en ce qui concerne les littératures étrangères. Il n'a certes pas dit, par exemple, il n'a pas vu, il n'a pas su tout ce que Dante valait pour sa thèse. Du sublime Florentin il ne connaît pas assez le *Purgatoire* et le *Paradis*; quant à son *Enfer*, il le déclare inférieur à celui du Tasse et de Milton. Mais, si son « Dante » est insuffisant; si, d'un autre côté, son « Klopstock » et son « Milton » peuvent à peine nous satisfaire; si, en somme, la part qu'il a réservée à l'Italie, à l'Espagne, à l'Allemagne et à l'Angleterre n'est point proportionnée au rôle social et civilisateur que les lettres ont joué dans ces pays, ne manquons pas de considérer que ses portraits d'écrivains ont paru dans le

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Génie du Christianisme, qu'ils ont donc en plus que leur valeur intrinsèque et propre. Pour mesurer la portée des pages qu'il leur a consacrées, on doit tenir compte du retentissement énorme obtenu par l'ouvrage qui les contenait. A ce titre, elles ont bien plus fait pour la renommée de l'étranger en France que de gros traités qui auraient été tout autrement bourrés de science, mais beaucoup moins lus.

« Comparaison n'est pas raison », sans doute, et notre comparaison n'a qu'une valeur de suggestion. Néanmoins, pour en revenir à Molière, n'oserions-nous pas prétendre que le nombre de ses personnages populaires ne serait pas aussi élevé si l'ensemble de son répertoire ne jouissait pas de l'estime immense qu'on sait? Une preuve *a contrario* de la chose (chose que d'aucuns prendront peut-être pour une vérité à La Palisse) serait à tirer, selon nous, de l'un ou l'autre des prototypes qui l'ont inspiré et qui ne sont pas arrivés à la célébrité, faute d'avoir figuré dans des « œuvres complètes » restées à l'ordre du jour comme les siennes. Ainsi, la Bélise des *Femmes savantes* est imitée de Mélisse des *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin. La seconde méritait peut-être autant de vogue que la première, mais elle n'appartenait pas comme la première, comme Mélisse, au répertoire du grand Molière, de l'immortel Molière.

La critique littéraire que nous pratiquons en ce moment paraîtra, nous le craignons certes, de la critique conjecturale. Mais est-elle aventureuse au point d'être jugée non recevable? Le lecteur en verra peut-être la légitimité ou le bien-fondé si nous l'invitons à réfléchir à tout ce que La Fontaine a *dû* ajouter de popularité à ces noms qui lui venaient, déjà populaires, de l'âge antérieur : Aliboron, Chattemite, Grippeminaud, Ramina-grobis. Ces noms, disons-nous, étaient déjà populaires avant lui, déjà symboliques. De combien leur popularité n'a-t-elle pas été agrandie et accentuée par la popularité du recueil du livre si célèbre qu'on appelle les *Fables de La Fontaine* (1)? (Ici,

(1) Voir chapitre V, 2e partie, III.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

nous mettons momentanément hors cause, et nous croyons pouvoir le faire, les mérites littéraires de l'écrivain.) Peut-être expliquerions-nous notre pensée ou peut-être la fortifierions-nous si nous ajoutions cette remarque qui n'est pas, après tout, « en marge » de la question. On ne saurait contester que « le livre si célèbre » a donné de la popularité, non pas une popularité nécessairement symbolique, mais de la popularité, tout simplement, à des animaux peu connus. Il les a *vulgarisés*. Il est le livre éducateur de tous les enfants de langue française ou, si l'on aime mieux, de tous ceux qui passent par l'école. La vie qu'ils mènent après l'école n'est pas toujours celle du lettré. Mais qu'importe ! Pauvres ou riches, combien sont-ils à qui bien des animaux n'auraient pas été familiers sans La Fontaine ? Que de gens, sans lui, n'auraient pas eu la moindre notion, par exemple, de la Belette, du Héron, du Milan, du Léopard ! (Nous omettons des noms, et assez nombreux, que des lecteurs, pratiquant une critique plus conjecturale que la nôtre, oseraient inscrire en cet endroit.) Assurément, sans La Fontaine, l'histoire naturelle serait moins sue du grand public qu'elle ne l'est ! Pensons également à tout ce que des proverbes et dictons, dont il s'est servi, doivent de popularité à la popularité de ses Fables ! Est-ce que, sans lui, la masse connaîtrait l'axiome :

Un Tiens vaut mieux que deux Tu l'auras,

soit donc l'axiome qui figure dans sa fable : *Le Petit Poisson et le Pêcheur* (livre V, 3), mais qui n'est pas de lui, qui n'est pas de « l'immortel fabuliste », puisqu'il l'a trouvé tout fait dans la tradition ? Un proverbe, dont la première mention date du XIII[e] siècle, l'avait formulé de même :

Mieux vaut un tien que deux tu l'auras (1).

---

(1) LE ROUX DE LINCY, *Le Livre des Proverbes français*, II, p. 350 ; JOS. MORAWSKI, *Proverbes français antérieurs au XV[e] siècle*, n° 1300, dans les CLASSIQUES FRANÇAIS DU MOYEN AGE, 1925.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

§ 6. *La musique qui popularise.*

C'est chose déjà dite. C'est affaire déjà connue, mais il faut y revenir pour ajouter des notes complémentaires qui ne seront pas superflues.

Lorsque nous avons parlé de la chanson en général et que nous avons fait observer qu'une mélodie heureuse pouvait suffire à assurer la vogue ou même la pérennité d'un type, nous avons évoqué le souvenir de Béranger. Le chansonnier que Lamartine définissait bien emphatiquement « le ménétrier dont chaque coup d'archet avait pour cordes les cœurs de trente-six millions d'hommes exaltés ou attendris », ce chansonnier possède ses illustrations symboliques comme le Roi d'Yvetot et le Marquis de Prétintaille. Mais, elles seraient sans doute plus illustres ou plus répandues si elles nous étaient arrivées de leur passé, aujourd'hui plus que centenaire, portées sur des rythmes aptes à conquérir tous les suffrages, des rythmes semblables à ceux du *Clair de la Lune*, de *Malborough*, ou de *Cadet Roussel*.

Parmi ces suffrages, il y a donc les suffrages enfantins. Dans un ouvrage qui, comme le nôtre, a dû tenir compte plus d'une fois du succès obtenu par les inventions de l'esprit littéraire auprès du jeune âge, la remarque suivante ne sera probablement pas estimée inutile. De tous les publics, le public des petits est le moins libre dans le choix de ses lectures, et néanmoins il est le plus heureux, comme également, il est le public qui a le droit d'être le plus fier de ce qu'il le fait, encore qu'il le fasse inconsciemment. Il ne choisit pas, en règle ordinaire, sa littérature ou ses auteurs. On les lui impose, ou bien il les trouve indiqués dans des *bibliothèques* spécialement constituées pour lui. Mais, dans sa situation de lecteur inférieur, parce que guidé, il a pourtant bien ses joies et puis il a même une supériorité, et, de plus, s'il le voulait, il pourrait avoir un genre de consolation, de joie compensatrice. Sa supériorité est

Digitized by Google
Original from PENN STATE

d'être le public le plus nombreux pour la même catégorie d'écrivains. Sa consolation pourrait être de jouer le rôle des gardiennes du Temple de Mémoire, le rôle des Vestales. Il fait bien des ombres heureuses dans la société de ses littérateurs disparus, littérateurs qui sont parfois des inconnus. Il leur confère la plus précieuse des récompenses : la survie permanente. Cette survie, il la leur confère souvent grâce à la musique, grâce à une mélodie dont on oserait presque dire aussi qu'elle est une gardienne du Temple. Cette mélodie reste toujours jeune, et, étant toujours apprise par de nouvelles générations, étant toujours transmise à la postérité, elle conserve, elle met à l'abri de l'oubli le texte de « rimettes » très modestes. Volontiers, le poète la comparerait au flambeau que, dans les courses antiques, les lampadophores se passaient de l'un à l'autre.

§ 7. *Le goût de la banalité et de la vulgarité.*

La *vitesse acquise*, selon l'expression de Taine, peut être une très grande force en littérature. D'un autre côté, le *poids de la tradition* est aussi une force, et qui peut être aussi très grande. Dire : le poids de la tradition, c'est dire que la banalité des sujets forme souvent un puissant moyen d'attraction, une cause importante de succès. A l'occasion, le même moyen d'attraction se rencontrera dans la vulgarité des sujets, ainsi que des effets.

Les deux moyens — banalité et vulgarité — ont agi, plus d'une fois et de façon très efficace, pour la réussite des œuvres où les types populaires étaient réutilisés. Ces œuvres ont été, fréquemment, des pochades, des parades, des folies, ... autant de mots qui indiquent leur caractère burlesque, leur propension à la baliverne, à la platitude.

Mais la banalité de l'idée ou la vulgarité du rire ne sont pas les seuls attraits de nombreux numéros du vieux répertoire scénique et de la littérature lyrique et conteuse d'antan, ou bien leurs seuls défauts. D'autres attraits furent la grivoiserie

Digitized by Google
Original from PENN STATE

et l'indécence (1). Le public d'autrefois aimait le genre gras ou salé. On se rappelle combien il a ri — et même c'était le grand public ou le grand monde — du fameux *c'en est* de Janot. Bien d'autres occasions de se divertir, et pour d'autres choses, se sont présentées jadis. Les lourdes charges abondent dans l'ancienne farce franco-italienne et aussi dans le théâtre de pure source française. Elles ne paraissent pas être écrites pour servir de régal aux délicats, mais les non-délicats n'ont point manqué pour y prendre plaisir. Faut-il les blâmer, ces non-délicats, sans y mettre aucune distinction? Non. Il y a évidemment des degrés dans la platitude, et les condamnations à prononcer doivent varier d'après ces degrés. Tel critique peut ne pas se montrer trop sévère pour ces pantalonnades que caractérise ce couplet de l'*Arlequin* de Lesage :

Il faut une pièce farcie
De couplets gras, de tours gaillards,
Et nous aimons à la folie
Les pots de chambre et les pétards :
C'est cela seul qui nous fait rire.
Tabalerire.

Lesage n'a donc pas dédaigné ce genre de rire, mais il n'a pourtant pas exagéré la part de la gaillardise dans la farce italo-gauloise. Tout le monde ne s'en tint pas là. On lit, dans des canevas de Dominique, « certaines infamies qui ont fait reculer jusqu'à leur traducteur Gueullette ». Mais, à défaut de ces textes, « il suffit d'ouvrir le *Théâtre des Boulevards* du même Gueullette et l'on sera renseigné (2) »... On sera également renseigné si l'on s'imagine le contenu complet de la liasse signalée dans un catalogue comme ayant fait partie de la bibliothèque de ce magistrat-écrivain : « Extraits du Moyen de

---

(1) Cf. LA HARPE, *Cours de Littérature,* II, p. 627; BERNARDIN, *La Comédie Italienne,* p. 26; P. TOLDO, *Le Théâtre de Regnard, sources du comique.* (REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, 1905, pp. 436 et suiv.)

(2) LINTILHAC, *Lesage,* p. 128; *Histoire générale du Théâtre,* IV, pp. 89 et 336.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Parvenir, des Bigarrures de Gaulard, des Farces et questions tabariniques, du Polissoniana, des Étrennes de la Saint-Jean, des Écosseuses, du Bal des Bois, des Poissarderies ou discours des Halles et des Ports, de l'Homme inconnu, et autres, etc. Pour servir au personnage de Gille. Copie autographe de Gueullette (1) ». Un autre document, moins mystérieux à certains égards (car il est connu d'un bout à l'autre), mais qui serait de consultation utile pour le même dessein (un dessein d'édification scientifique) est l'*Arlequiniana* de Cotolendi que le bibliographe J.-F. Aude a trouvé « si littéraire et si fin », mais que Saint-Evremond jugeait sévèrement : « Cotolendi est l'auteur de ce misérable recueil sans goût, sans sel, si souvent indécent et ordurier, et qui peut tout au plus amuser la livrée ».

La livrée et aussi les classes relevées d'autrefois s'amusaient d'une certaine grossièreté de la Comédie Italienne. Il s'agit d'une grossièreté qu'on peut appeler native et qui s'étalait impudemment au siècle des Pierrots-Gilles de Gillot et de Watteau, au siècle de l'Arlequin marivaudant et florianesque. La tenue habituelle du dernier personnage que nous venons de citer — Arlequin — n'avait rien de spécifiquement distingué. Songez, nous disent les historiens, à son masque qui est le symbole de sa propre grossièreté, à lui. Songez également, nous disent-ils, à sa camarade de jeux, à Colombine : dans ces lointaines années, elle fut quelquefois une luronne plutôt ronde de manières, ou assez « homme ». Songez à Dominique et à Gueullette déjà cités, et aux confrères qu'ils eurent, confrères poussés, de même qu'eux, aux imaginations gauloises... Le XIX^e^ siècle n'a osé reprendre telles des farces venues d'alors que devant des cercles de lettrés qui bénéficiaient de l'excuse d'assister à des leçons d'histoire littéraire (2).

---

(1) *Bibliothèque dramatique de Pont de Vesle*, p. 244.

(2) Voir J. Lemaître, *Impressions de Théâtre*, t. II.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

§ 8. *La malignité du public.*

Dans notre *Introduction,* nous avons défini les types populaires : « Des êtres qui représentent ou paraissent représenter nos travers, nos ridicules, nos défauts, rarement nos mérites et nos qualités ». La malignité humaine trouve son compte dans cette « représentation ».

A ces causes, il s'en joint d'autres qui se confondent avec les motifs qui nous expliquent, en même temps, la fréquence des reprises.

§ 9. *Le goût du déjà vu ou du déjà connu chez le public.*

§ 10. *Le succès engendre le succès; ou la réussite garantie d'avance.*

§ 11. *L'influence ou l'intervention de l'acteur interprète* (1).

Enfin il y a :

§ 12. *L'x, le hasard.*

La vogue a ses raisons que la raison peut connaître. Elle en a aussi qu'on ne parvient pas à discerner, et qu'il faut pourtant invoquer en littérature. Il y a, pour elle, l'x, le mystère, les inconnues. La gloire a couronné des écrivains sans talent. Elle a eu ses caprices et ses erreurs. L'un des types les plus célèbres, Figaro, promenant un regard mélancolique et troublé sur les mystères de sa destinée, en arrivait à se poser l'interrogation fameuse : « Pourquoi ces choses et non pas d'autres? » C'est à ce propos qu'on aboutit souvent lorsqu'on enquête dans le domaine des lettres : en effet, si loin qu'on pousse ses investigations pour se rendre compte de la genèse des faits d'ordre intellectuel, nécessité est de s'arrêter là.

(1) Voir chapitre II, 2e partie et chapitre IV.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

DEUXIÈME PARTIE

Les raisons qui déterminent les reprises de types.

Intéressante à considérer dans ses moyens, ses procédés et ses applications, la reprise ne l'est pas moins à considérer dans ses causes ou ses raisons d'être. Mais avons-nous quelque chose de vraiment essentiel à dire encore à ce sujet? Non, car ces causes ou ces raisons d'être nous sont connues. Nous n'avons plus qu'à les dégager des pages précédentes qui les renferment. Nous ne promettons pas de les énumérer dans leur ordre d'importance, ni dans une disposition logique.

§ 1. *Le goût du déjà vu ou du déjà connu chez le public.*

Dans une de ses œuvres les moins lues, la comédie de *Clymène*, La Fontaine a fait dire par Apollon, en un vers qui est resté célèbre :

> Il me faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde!

et Baudelaire a redit en des propos qui sont moins réputés, mais qui sont bien à lui, ou qui sont bien... baudelairiens :

> Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
> Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe,
> Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau !*

A l'ordinaire, la foule n'est point de ce sentiment : elle ne paraît du moins être baudelairienne ni se soucier grandement de pratiquer l'esthétique de l'Apollon de *Clymène*. A l'ordinaire, elle ne semble pas requérir impérieusement de l'inédit : au contraire, elle se plaît à vivre plutôt dans la société et la contemplation de visages familiers, de figures amies et stéréotypées. Elle est, comme déjà nous l'avons écrit, une sorte de grand enfant suiveur, moutonnier et confiant qui s'amuse toujours des mêmes jeux, qui rit toujours du même Guignol se disputant

Digitized by Google
Original from PENN STATE

avec une femme toujours la même (la sienne), avec un propriétaire, un commissaire et des voisins qui sont immuables ou inamovibles comme lui et comme elle...

Le goût du déjà vu a régné en tous temps, et le goût du déjà vu s'est rencontré en tous lieux ; toujours et partout on le retrouve prédominant dans l'âme de l'être vague si souvent évoqué au cours de notre travail et dont nous venons encore de transcrire le nom vague : *la foule, le public.* C'est assurément l'une des raisons principales qui font que la littérature, en général, se compose de tant de redites et de recommencements, — et l'une des raisons principales qui font qu'elle a si souvent utilisé les types populaires.

Mais, lorsque nous parlons d'un grand enfant ou d'un public suiveur, moutonnier et confiant, nous ne perdons pas de vue que ce public n'est pas un composé fixe, invariable à travers toute une série de périodes de littérature divertissante. Il a fallu beaucoup de publics différents pour applaudir les différents Arlequins qui se sont promenés sur les tréteaux de France de 1660 à 1820. Mais un seul public — le public d'une génération — a pu, pendant dix, quinze ou vingt ans, se divertir aux gestes et aux facéties d'un même artiste. D'autre part, il s'est constitué le long des âges, au sujet d'amuseurs de l'espèce, une espèce d'éducation collective : elle est restée dans l'air et elle est devenue un lien, on voudrait dire : un bien commun, entre les publics successifs, entre les différentes générations qui forment une nation. Cette éducation a rendu possible le continuel retour de ces amuseurs; elle a fait d'eux des êtres qui sont de tous les temps, qui ont, à la fois, trois cents ans d'existence et une physionomie de juvénile fraîcheur. Il y a par conséquent, pour des cas de cette espèce, une foule permanente et stable chez qui règne, impérieux, le goût du déjà vu et qui demeure indifférente aux injonctions de l'Apollon de *Clymène :*

Il me faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde !

Ainsi nos reprises de types participent un peu de la nature de ces *rééditions* d'œuvres à la scène qu'on nomme aussi des

Digitized by Google
Original from PENN STATE

reprises en style dramatique. De temps en temps, de loin en loin, les directeurs de spectacles jugent opportun et habile de ramener à la lumière de la rampe des pièces plus ou moins oubliées et qui méritent pourtant de sortir de l'ombre. Ces pièces sont restées dans la mémoire d'une génération qui est en train de disparaître et il y a chance pour qu'elles réussissent devant la génération qui arrive.

§ 2. *La réussite est garantie d'avance et le succès engendre le succès.*

Nous avons cité plus haut le mot de La Bruyère sur la facilité qu'on a quelquefois de faire valoir un ouvrage médiocre « par le nom qu'on s'est déjà acquis ». Cette pensée renferme la substance de tout ce qui pourrait s'émettre de justes considérations sur le thème qui vient d'être formulé dans la rubrique précédente : *le goût du déjà vu, du déjà connu*. Un type *déjà connu* possède la force, la puissance de la « vitesse acquise », et cette puissance est énorme à l'occasion. Son nom est populaire et fait prime. Il est un peu comme la signature d'un auteur en vogue : la signature étant familière au public, celui-ci se persuade aisément que l'auteur qui la porte ne saurait la laisser protester. C'est ainsi qu'Arlequin, une fois consacré par l'opinion, devient le produit à succès garanti d'avance. C'est ainsi que Pierrot sera répété avec les mêmes chances de réussite, et que les « malins » joueront à coup sûr, durant des années, avec des Janot, des Jocrisse, des Cadet Roussel, des Madame Angot, des Robert Macaire...

L'époque actuelle reproduit ou réédite, comme nous l'avons déjà noté, avec ses transformistes du cinéma, tels que Charlot, la mentalité des publics d'autrefois qui ont si souvent acclamé « l'homme à la batte ». Elle attend son homme — l'homme au petit chapeau rond et aux larges godillots — son type de bousculé ou de malmené, avec la tranquille confiance du spectateur qui « sait ». Elle sait ce qu' « il » est et ce qu' « il » sera.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

On a dit au sujet des débuts du fameux cinématiste : « L'actuel Charlot n'est pas un personnage venu au monde du premier coup. Il n'a été composé que peu à peu, par degrés, mais il n'a guère changé depuis quelques années, parce que le public, à partir du moment où il a adopté un type, a la plus parfaite horreur de ce qui peut modifier l'idée qu'il s'en est faite » (1).

§ 3. *Un sujet est repris parce qu'il se traite d'après des procédés connus.*

Un sujet à reprises peut être un thème relativement facile. L'écrivain qui reprend, on l'a vu, l'écrivain qui transforme, qui « recommence », c'est ou le créateur lui-même, l'heureux créateur qui exploite sa propre invention, ou un habile confrère, un successeur avisé qui lui dérobe son bien, et qui le fait fructifier à son tour. Mais, de part et d'autre, l'œuvre de fructification n'implique pas nécessairement de vigoureux ou de puissants efforts de l'imagination. Le jeu littéraire qu'il faut réaliser s'exécute souvent d'après des procédés connus. Pour le montrer, il faudrait redire beaucoup de choses déjà dites ; il faudrait analyser beaucoup de scénarios, de *scene de fatica*, de lazzis à l'italienne, beaucoup de rôles conventionnels de la vieille comédie française, beaucoup de pièces de la Révolution et de l'Empire... Les indications fournies précédemment sur ces divers répertoires suffisent d'ailleurs à faire voir combien le passé lègue d'éléments de rire au présent, et d'éléments de rire qu'on « exploite » pour rendre plaisants à nouveau les types à la mode.

§ 4. *La question d'argent.*

Si « la loi du moindre effort » trouve des applications dans le domaine des choses de l'esprit, on y connaît aussi cette loi

---

(1) ANNALES POLITIQUES ET LITTÉRAIRES, 2 octobre 1921 : *Charlot. Ses débuts racontés par lui-même.*

Digitized by Google
Original from PENN STATE

qui régit tout particulièrement le domaine des besoins matériels de la vie : « la loi de l'offre et de la demande ». La preuve en a été donnée, implicitement et explicitement, dans l'histoire des rebondissements d'Arlequin, de Pierrot, Polichinelle, Gilles, Cassandre, Crispin, Jodelet, Janot, Jocrisse, Madame Angot, Cadet Roussel et de plusieurs autres encore.

§ 5. *L'incapacité de créer du nouveau.*

§ 6. *L'influence de l'acteur, et l'on pourrait ajouter : l'influence du genre même qui est le théâtre, genre populaire et se prêtant aux reprises, en vertu de ses conditions propres.* (Voir chapitre IV.)

§ 7. *La vogue de la pièce à déguisements dans le théâtre d'autrefois.*

C'est une remarque déjà faite, ou c'est une cause déjà signalée. En exposant *les formes de la reprise,* nous avons noté que l'ancien répertoire abondait en histoires à déguisements et que, dès lors, le jeu du protéiformisme répondait essentiellement à ses goûts (1). Que de personnages, pour les besoins de l'intrigue, y ont changé de condition, de costume ou de sexe! C'est, pour rappeler deux exemples bien connus, le genre de spectacle et d'agrément que Regnard donnait à ses auditeurs dans ses farces délicieuses des *Folies amoureuses* (1704) et du *Légataire universel* (1708). Tandis que dans la première, Agathe, amante d'Éraste, apparaissait sous les divers travestissements de Scaramouche, d'une vieille plaideuse et d'un dragon, la seconde exhibait Crispin entrant dans les vêtements d'un gentilhomme campagnard, d'une veuve et de Géronte, le léthargique Géronte dont il réglait — momentanément — les volontés dernières.

Notre étude des *formes de la reprise* a pareillement indiqué

(1) I, pp. 343-345.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

la vertu d'expansion de la « pièce à déguisements » au XVIII[e] siècle et durant les premières années du XIX[e], encore que cette étude n'eût pour objet que les réincarnations de personnages populaires. Mais l'engagement que nous avions l'air de prendre envers nos lecteurs n'a pas pu être tenu rigoureusement : force nous a été de mentionner des reprises où des types se transformaient d'après les seules exigences de l'intrigue. Ainsi les choses se passent-elles dans une œuvre comme *Arlequin larron, juge et prévôt* (sujet traité en 1667, retouché en 1716 et plus tard encore)... Les mêmes exigences nous vaudront (autre exemple) le déguisement de Robert Macaire dans les *Trois Gendarmes* de Lemercier de Neuville (1). La pièce est à trois personnages : Robert Macaire; Bertrand, habillé en gendarme; Pandore, gendarme de profession. Il faudra que Robert Macaire, aux fins de duperie et d'escroquerie, se déguise en gendarme pour que nous ayons les trois gendarmes annoncés par le titre.

§ 8. *La peinture ou la caricature des mœurs.*

La reprise est un cadre où entre, comme de lui-même, le tableau des événements du jour. Elle se prête excellemment à la représentation de l'actualité. Ainsi beaucoup de types populaires sont devenus de « grandes utilités » dans la littérature. On en fait de véritables compères de revue, mais à mandat illimité, et encore un peu nous ajouterions : à perpétuité. Ils sont pris et repris à la manière de gens qu'on instituerait juges permanents de la marche continue des hommes et des choses. Ils se trouvent presque toujours sur la scène du monde; ils y passent la revue de l'éternelle « comédie humaine ». Tel d'entre eux pourrait s'appeler un Juif Errant goguenard et farceur. De lui nous avons déjà beaucoup parlé; de lui (c'est Arlequin), nous avons dit que l'histoire des mœurs du XVIII[e] siècle était

(1) CONTES ET COMÉDIES.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

susceptible d'être contée, en bonne partie, rien que par le récit de ses nombreuses et plaisantes métamorphoses. Mais l'évocation des nombreuses et plaisantes métamorphoses de Pierrot nous a permis de constater qu'elles renfermaient assez fréquemment aussi des documents pour servir à l'histoire des mœurs du même siècle et du suivant. En d'autres endroits de notre travail, on a lu quelques autres indications du même genre sur d'autres personnages populaires et l'on a vu par là qu'il n'était pas requis d'être l'homme à la batte ou « le visage pâle » pour s'occuper des affaires de l'heure présente et pour en tirer des spectacles facétieux et railleurs. Dans notre étude du transformisme, si Cassandre, Polichinelle, Gilles et Crispin n'ont pas été l'objet d'une attention particulière à cet égard, s'ils n'ont pas été considérés de très près, sous l'angle indiqué, c'est parce que « de l'uniformité serait né l'ennui ». La question ne pouvait être soulevée pour chacun d'eux sans risque d'accomplir besogne fastidieuse. Au surplus, la mention de tout ce que nous avons négligé aurait interrompu des exposés cycliques ou énumératifs qui, pour rester clairs et supportables, devaient dérouler librement leurs cours. Sans quoi, il nous eût été loisible de montrer (et, répétons-le, la démonstration n'eût peut-être pas manqué d'intérêt historique et littéraire) comment d'autres types qu'Arlequin et Pierrot se prêtaient à la satire des modes et des mœurs. Mais nous avons également remarqué que les pièces écrites pour les uns et les autres, non seulement formaient souvent une représentation moqueuse de la société en général, mais qu'elles se mêlaient aussi d'être une parodie de la société littéraire ou une parodie des œuvres de l'esprit qui avaient la faveur du moment. Ce dernier genre — la parodie — a joui d'une vogue toute spéciale parmi les types transformistes. Bien des titres antérieurement cités le prouvent ou donnent une idée des triomphes qu'il connut autrefois; mais ils sont loin de dire tout ce que nos personnages à déguisements faciles ont porté sur la scène de pastiches, de caricatures des sujets et des héros littéraires plus ou moins brillamment

Digitized by Google
Original from PENN STATE

consacrés par un succès retentissant. Les simples bribes ou miettes d'histoire qu'il nous a été possible de mettre sous les yeux du lecteur lui ont permis cependant de voir comment ces personnages changent de signification et de portée satirique d'après les âges qu'ils traversent : sans doute voudra-t-il bien penser à nos biographies et à nos diverses mentions de Roger Bontemps, Panurge, Candide, Figaro... ; sans doute pourra-t-il par là, et en revenant à nos *reprises de nom*, se faire quelque image des nombreuses polémiques littéraires, politiques et autres pour lesquelles des discuteurs de tout genre se sont servis de types comme Arlequin, Pierrot, Polichinelle, Scapin, Pantalon, Macaire, Joseph Prudhomme, Brid'oison, Trivelin, Géronte, Vadius, Trissotin. Ils s'en sont servis pour les lancer à la tête de leurs adversaires ou pour s'abriter derrière eux quand ils avaient des motifs de rester inconnus. Dans l'un et l'autre cas, ils ont agi avec des préoccupations qui ont eu leur instant d'actualité et qui ne nous laissent pas insensibles à l'heure présente. Souvent la raillerie n'est qu'une rapide allusion, la simple citation d'un nom. On dit « Joseph Prudhomme », et l'on a tout dit sur la solennelle imbécillité de l'individu particulier ou de la classe sociale qu'on veut atteindre. Mais il arrive que la polémique utilise des dénominations connues pour des fins plus larges. Elle cherche alors à s'incarner dans un journal, et le programme de ce journal est symbolisé ou synthétisé dans le titre. Ainsi procède-t-elle, par exemple, lorsque, sous la Deuxième République, elle reprend un nom déjà célèbre dix-huit ans plus tôt et lorsqu'elle publie le *Mayeux*, journal politique, critique et littéraire (du 17 juin au 10 juillet 1848) qui portait l'épigraphe : *Attention !... Mayeux va parler ! Fraternité, sévérité, impartialité. Vive la république ! Vive Mayeux !* et qui « s'annonçait comme l'héritier du patriotisme, du courage, du désintéressement du vieux, du patriote Mayeux, et se disait animé du même amour de la liberté, de l'égalité et de la vérité. La vérité est que Mayeux le jeune fit au gouvernement républicain une guerre assez

Digitized by Google
Original from PENN STATE

semblable à celle que Mayeux l'ancien avait faite au gouvernement de Juillet » (1). Mais, grâce à « Mayeux l'ancien », les deux régimes étaient confrontés, et la *vox populi* employait son organe pour se faire entendre.

La critique des mœurs s'empare volontiers du cadre d'œuvres illustres, comme dans la *Suite des Précieuses ridicules ou les Précieux du jour*, comédie en deux actes d'Armand Gouffé (16 avril 1797, Cité), — « une caricature de la mise et du langage des jeunes gens de l'époque révolutionnaire, dont on faisait des agioteurs, des libertins, des fripons, des roués, enfin, dans tous les genres » (2). Sous ce rapport, la comédie aux cent actes divers de La Fontaine rend d'abondants services au Français né malicieux. Elle possède ses nombreux types qui sont d'autant plus utilisables qu'ils appartiennent, presque tous, au monde animal. La parodie se trouve comme à l'état latent et sous-jacent dans les compositions restées si fraîches du vieux maître, et dans le genre même où il s'est immortalisé, la fable. Le personnel de ce genre littéraire est calqué sur le patron de la vie humaine. Ses acteurs sont des prête-nom; ils sont des masques représentatifs des mœurs, des vices et des passions des hommes. Ils sont, par là, tout désignés pour fournir des portraits-charges ou, au moins, le support d'un dessin légèrement caricatural du monde. Aussi ont-ils permis d'écrire beaucoup de fantaisies à base de malignité dans la façon des *Deux Rats*, « saynète électorale » jouée par deux personnages qui se nomment Deville et Deschamps (voir ci-dessus II, p. 176). Une autre « comédie aux cent actes divers » et plus encore se prêtait aux mêmes usages : c'est la Comédie Italienne, que nous avons vue déjà bien des fois se complaire dans les jeux de la parodie. Que d'autres fois ses interprètes ont passé dans la littérature satirique des gens de cour, de guerre, d'Église, de

---

(1) HATIN, *Bibliographie de la Presse*, pp. 476-477.

(2) H.-L. LECOMTE, *Histoire des Théâtres de Paris, Cité*, p. 131. Pièce non imprimée et, d'après lui, sans valeur.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

lettres ! Leurs noms, chargés ou gros de pensée symbolique, deviennent, dès qu'on les cite, des appellations malicieuses qui ne requièrent aucun commentaire. Ils se suffisent, en quelque sorte, à eux-mêmes lorsque, par exemple, le S^r^ de Rosni les mentionne dans une poésie des environs de 1603 où il conseille au roi de ne plus aller jusqu'en Italie pour chercher des farceurs. Henri IV n'en a-t-il pas près de lui, puisqu'il a les Sieurs de Sigongne, Chanvalon, Montbazon, Maintenon, du Lude et Mesdames de Cimier qui feront mieux que Pedrolino, Pantalon, Zanon, Spavente, Isabelle et Francisquine :

Sire, défaites-vous de ces Comédiens,
Vous aurez malgré eux assez de comédies;
J'en sçai qui feront mieux que ces Italiens.
. . . . . .

Il faut un Gratian qui fasse le pédant
Et qu'il ne sache rien au fonds de sa doctrine.
Le seigneur Maintenon fait fort le suffisant :
Donnons-lui cette charge, il en a bien la mine.

Je sçais une beauté qui sçaura bien lier
Le cœur de deux amants qui ont bonne escarcelle.
Vous la connaissez bien, Madame de Cimier
C'est elle qui fera galamment l'Izabelle.

O troupe valeureuse ! O bienheureux farceurs
D'avoir avecques vous ce Pétrolin Sigongne !
Vous serez par son nom les meilleurs bateleurs
Que l'on ait jamais vus dans l'hôtel de Bourgogne (1).

A la troupe valeureuse qui comprend encore de « bienheureux farceurs » comme Arlequin, Pierrot, Gilles, Cassandre, Polichinelle, la satire des mœurs du jour convient ou s'adapte admirablement. Nous avons déjà montré comment. La chose pourrait être mieux dite encore par la mention d'œuvres sur la vanité, la frivolité ou les mérites des femmes, sur la vénalité des charges publiques, sur les travers du monde bureaucratique,

(1) Voir ci-dessus, II, p. 51.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

sur les rigueurs de la loi, sur tout ce qui est « l'abus » ou « la faveur du moment » (1).

L'une des *faveurs du moment*, vers la fin du XVIII[e] siècle, fut l'invention des *ballons sphériques*, ou de la *marine aérienne*, ou du *navire aérien*, ainsi qu'on disait. Elle mériterait de retenir notre attention, non point parce que cette invention passionna vivement l'opinion publique, mais parce qu'elle eut son contre-coup dans la littérature des acteurs italiens et aussi des français... Or donc, le désir fut grand alors de s'élever de terre à l'aide d'une machine plus légère que l'air et d'aller visiter la « voûte éthérée », suivant le langage poétique du temps. En France et en Belgique, des ascensions furent tentées et des démonstrations furent faites en 1782 (par François Blanchard), en 1783 (par les frères Montgolfier, Pilâtre de Rosier, le marquis d'Arlandes, Blanchard, le physicien Charles, l'un des frères Robert), en 1784 (par le prince Charles de Ligne, fils du célèbre maréchal), en 1785 (par Blanchard et Jeffries, qui traversèrent la Manche de France en Angleterre), et plus tard encore. On cite de 1783 à 1794 une vingtaine d'ascensions au-dessus de Paris. Bref, le « goût » ou « la fureur des expériences aérostatiques » fut extrême. Il s'en rencontre de curieux témoignages dans les *Correspondances de Métra* et *de Grimm*, le *Journal du libraire Hardy*, les *Mémoires de Bachaumont*, le *Journal de Paris* (2). Des discussions surgirent, très vives, autour des

---

(1) SMITH, *The Commedia dell' arte*, p. 214. Voir dans l'*Histoire de la Littérature française illustrée* publiée sous la direction de MM. J. BÉDIER et P. HAZARD (Paris, librairie Larousse), II, p. 43, les illustrations de trois pièces d'actualité, du théâtre de Gherardi, sur le débat relatif aux mérites des femmes : *La Cause des Femmes* (1687), *Arlequin Défenseur du Beau sexe* (1694) et *La Thèse des Dames* (1695). — Voir aussi des pièces comme *Pierrot Bureaucrate*, pantomime en un acte par Pol Mercier et Paul Legrand, musique de Jules Bovery (5 avril 1856, Folies-Nouvelles) ou *Pierrot Pornographe* (Théâtre d'ombres du Chat Noir).

(2) *Recueil Clairambault*, X, pp. 58-65, 67, 104-113, 127-129, 148-153, 160; DESNOIRESTERRES, *La Comédie satirique*, p. 248; A. VIERENDEEL, *Esquisse d'une Histoire de la Technique* (Collection Lovanium). Bruxelles, Vromant, 1921, in-16, II, pp. 269-273.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

bateaux, des *vaisseaux volants*, des *globes aérostatiques* ou, pour employer une autre expression de l'époque, autour de la *découverte merveilleuse* en laquelle certains ne voulaient voir qu'un objet de pure curiosité, ou même un simple jouet, mais très dangereux. Ne rapporte-t-on pas qu'en 1781, le grand astronome Joseph-Jérôme Le Français de Lalande, membre de l'Académie des Sciences, écrivit dans le *Journal de Paris* : « Il est absolument prouvé qu'il est impossible à l'homme de s'élever et même de se tenir dans l'air en se servant d'ailes artificielles ou par tout autre système. L'homme est fait pour la terre et les êtres ailés pour l'atmosphère. Ne cherchons point à violenter les règles de la nature »!... Les quolibets étaient inévitables! Ils se justifiaient d'ailleurs par des essais malheureux, et même ridicules, par des théories qui étaient de pures utopies, par des inventions baroques. La littérature, naturellement, s'en mêla. Elle fit, à cette occasion, des chansons et des vaudevilles. Elle railla Lalande qui aurait risqué l'aventure :

Dans le char aérien de Pilâtre et d'Arlande
Doit s'élever, dit-on, l'astronome Lalande.
C'est fort bien à lui de visiter les cieux;
Peut-être à son retour il en parlera mieux.

L'un des produits lyriques les plus plaisants est celui que provoqua la visite des cieux par Blanchard (envolé le 19 octobre 1783 du faubourg Saint-Antoine) et que nous a conservé une image populaire sortie de l'atelier de J.-J. Portier du Mans : le *Globe aérostatique lancé à Paris dans le faubourg Saint-Antoine, le 19 octobre 1783.*

Air : Eh! mais oui-dà.

L'Empereur de la Chine
Attendait l'autre soir
La burlesque machine
Qu'enfin il n'a pu voir.
Eh! mais oui-dà,
Comment peut-on trouver du mal à ça.

Par trop grande vitesse
Dans une heure de temps,
Elle fut dans Gonesse (1)
Étonner les savans.
Eh! mais, etc.

(1) Allusion à une ascension partie du Champ de Mars le 27 août 1783 : le « Globe » tomba près de Gonesse, bourg de l'Ile de France.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Il n'a pour attelage
Qu'un modeste zéphyr
Ah! le joli voyage!
On revient sans partir.
Eh! mais, etc.

Sur un Globe bizarre,
Chacun dorénavent,
Plus assuré qu'Icare
Dirigera le vent.
Eh! mais, etc.

Osi l'Académie
Peut un jour s'y loger.
Nul vaisseau, je parie,
Ne sera si léger.
Eh! mais, etc.

Les curés de village
Sauront par le journal
Qu'un Globe qui voyage
N'est pas un animal.
Eh! mais, etc.

Malboroug rentre en terre,
Et nos esprits flottans
Vont au sein du tonnerre
Chercher leurs passetems.
Eh! mais, etc.

Tout Globe est fait pour plaire;
N'en soyez pas surpris,
Ce qu'on aime à Cythère
On l'aime dans Paris.
Eh! mais, etc.

Mais on fit plus que des couplets et des images. On fit des pièces où nos types prirent leur part de la fête d'esprit et de raillerie.

Cassandre, homme de maintes professions comme on sait, fut, entre autres, mécanicien dans une comédie en un acte et en vaudevilles, de Goulard, comédie donnée au Théâtre-Italien le 1er août 1783 : *Cassandre Mécanicien ou le Bateau volant.* Grimm, qui parle de la pièce dans sa *Correspondance,* nous rapporte aussi que le « bateau volant » cessa d'impressionner les contemporains lorsque se produisit « la très réelle et très belle découverte de MM. Montgolfier » (voir ci-dessus, II, p. 68). — Autres allusions aux entreprises et rêves du même genre : *Le Ballon ou la Physicomanie,* comédie en un acte et en vers libres par Bodard de Tézay (13 octobre 1783, Variétés Amusantes : pièce avec intervention du valet Crispin); — *Figaro, directeur de marionnettes* (31 octobre 1784) (ci-dessus, I, p. 441); — *Madame Angot dans son ballon ou le Voyage aérien,* par J. Aude et Mme Belfort (4 septembre 1798) (ci-dessus, I, p. 469); — *Le Ballon aérostatique ou les Imbroglios d'Arlequin,* pantomime italienne en trois actes, par Gougy, dit Gougibus (30 octobre 1798, Louvois); — *Gilles aéronaute ou l'Amérique n'est pas loin,* comédie-vaudeville en un acte, par Armand Gouffé, Buhan et Aubin Desfougerais (27 juillet 1799, Vaudeville); — *Gilles Garnement ou le Ballon Biron,* parodie en un acte par Barret, Radet et Desfontaines (Vaudeville) (1).

(1) Je n'ai pourtant pas d'indication précise sur le sujet de cette pièce que mentionne l'*Almanach de 1799,* p. 184. — M. Louis Allard, *La Comédie de Mœurs*

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Le goût des aventures règne alors. Aussi les « turqueries » sont-elles volontiers reçues à la scène. De là le *Voyage de Figaro* de 1784, qui est en réalité le *Voyage de Figaro esclave à Alger* et qui pourrait bien avoir suggéré l'idée de *Madame Angot au sérail de Constantinople* (21 mai 1800) (1).

L'esprit frondeur s'exerce sur les scènes, non seulement des hommes, mais des marionnettes. Celles-ci représentent des pièces raillant des célébrités artistiques, littéraires et politiques « du jour ». Naturellement, les railleries de l'espèce, railleries lancées par le guignol pour enfants avec acteurs mécanisés, n'ont guère d'écho en dehors du monde de ses spectateurs. Le guignol avec acteurs vivants et pour les grands, que fut la Comédie Italienne, nous reste plus proche. En somme, elle peut se faire pardonner plus d'une faiblesse dramatique, parce qu'elle a possédé le don de se moquer des gens. Les plaisanteries qu'elle leur a envoyées par-dessus les chandelles ne nous laissent pas tout à fait insensibles, et si, dans les temps présents, nous nous retournons quelquefois vers elle, c'est pour cette raison avant tout. Dans la plupart des productions de l'ancien théâtre italien, ainsi que le note très justement un historien de l'art, « l'étude des caractères étant le plus souvent superficielle à l'extrême, l'intrigue flottante et négligée, le style fort inégal, elles n'ont plus pour intéresser et divertir que les traits de mœurs, et surtout ces scènes en hors-d'œuvre, survivances caractéristiques de la *Commedia dell' arte*, d'un comique parfois

---

en France au XIX^e^ siècle, t. I; *De Picard à Scribe, 1795-1815* (Paris, Hachette, 1923, pp. 354-355) remarque aussi que, durant le Consulat et l'Empire, bon nombre de vaudevilles « saisissent au vol une anecdote, une mode, une invention, une expression de l'opinion publique, pour s'en moquer, avec une assez fréquente prodigalité de pointes et de calembours. Par exemple, les rôles traditionnels de Gilles et d'Arlequin servent à un *Gilles aéronaute* sur l'ascension de l'astronome Lalande, à un *Arlequin incombustible* sur l'expérience manquée d'une maison à l'épreuve de l'incendie, à un *Gilles ventriloque* contre divers charlatans de l'année 1801 ». — *Arlequin* : il s'agit de l'*Arlequin incombustible ou l'Onguent pour la Brûlure,* de Bourgueil Dieulafoy (13 août 1799). Quant à *Gilles,* c'est le *Gilles ventriloque* de Gerson, Année et Vieillard (5 mars (1800).

(1) Voir ci-dessus, I, pp. 438 et 470.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

un peu gros, mais dru, savoureux, primesautier, dont on imagine aisément ce qu'en pouvaient tirer des acteurs à la fois observateurs et fantaisistes, pleins de verve et d'imprévu, comme sont aujourd'hui, par exemple, les Fratellini » (1).

Autre aspect de la revue des hommes et des choses.

La critique des mœurs a souvent revêtu jadis la forme littéraire dénommée le *Dialogue des Morts* et, subsidiairement, la *Descente aux Enfers*. C'est, écrit Fournel, un « vieux thème illustré par Lucien et repris chez nous par Fénelon et Fontenelle ». Il ajoute cette remarque au sujet d'une pièce de 1674, *L'Ombre de Molière* : « Durant un certain temps, il fut de mode au XVII^e^ siècle de composer la *Pompe funèbre* de chaque écrivain décédé; de même aussi on avait l'habitude de décrire son arrivée dans l'autre monde, son entrée aux Champs-Élysées, l'accueil qui lui était fait par les ombres, ou par le tribunal de Minos et de Rhadamante; ces petites fictions, si bien d'accord avec le goût d'alors pour l'allégorie, pour les voyages imaginaires et cette géographie mise en vogue par la Carte du Tendre, fournissaient un cadre ingénieux à la louange ou à la critique » (2). Mais le genre *Descente aux Enfers* a dépassé le XVII^e^ siècle. Il était encore de mode à l'époque de la Révolution, et même dans le premier tiers du XIX^e^ siècle. Nous avons eu du reste l'occasion de le constater plus d'une fois, et nous avons même rappelé au sujet de Cadet Roussel que les Champs-Élysées furent un des salons fréquentés... de l'Ancien Régime. Le personnel s'y renouvelait sans cesse, et les railleurs trouvaient là un cadre tout fait pour leur satire.

Dans ce personnel, le personnel spécial des types populaires a figuré. On les voit également qui rendent des services à la satire politique. Ce sont, notamment, Mayeux, Figaro, Pierrot, Arlequin, Polichinelle, Robert Macaire, Joseph Prud-

---

(1) Émile Dacier, *Revue de l'Art* (Revue de l'Art ancien et moderne), XLV (1926), p. 49.

(2) *Les Contemporains de Molière*, I, pp. 483-484, 531.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

homme. Ils rendent même des services, mais simplement par les titres qu'ils fournissent, aux journaux, car ces titres sont parfois des enseignes à sens détourné, donc railleur (*Le Diable boiteux à l'Assemblée nationale; Brid'oison, journal des Gobemouches; Polichinelle à Paris; Polichinelle au Vatican...*). Le même personnel — le personnel des types populaires — s'est également mêlé de critique littéraire et même beaucoup. Nous venons de rappeler combien souvent la malice française avait eu recours à lui pour se moquer du succès du jour. Elle fit passer sur la scène à cette fin, et dans bien des circonstances, les Italiens. Ils étaient malicieux avec délice dans la parodie. Ils n'épargnaient, ils ne respectaient pas plus les dieux que les simples mortels! L'Opéra fut une de leurs cibles favorites. Ils raillèrent la musique, la danse et le spectacle. On pourrait presque prétendre qu'ils ont inventé la parodie, car, avant eux, le genre ne compte que bien peu de chose (1). Souvent, ils mettent en saillie les faiblesses de l'œuvre attaquée, et ils le font adroitement, avec leur sens du comique et du drôle, ainsi qu'avec un esprit critique qui rattache vraiment leurs plaisanteries à l'exégèse littéraire. L'histoire d'Arlequin nous a déjà permis de porter notre attention sur cette façon qu'ils eurent d'être amusants et actuels. Aux exemples cités, d'autres pourraient s'ajouter et qu'on emprunterait à l'histoire des camarades de l'homme à la batte : tel, celui de *Polichinelle, comte de Paonfier* (2), un acte en vaudevilles de Favart et Largillières (14 mars 1732, Marionnettes de Bienfait). C'est la parodie du *Glorieux* de Destouches (où le héros se fait nommer le Comte de Tufière). Elle renferme des allusions au caractère de l'auteur et elle marque les exagérations dont il s'est rendu coupable dans la peinture de son faux seigneur. — L'utilisation de

---

(1) ROTH, *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso*, p. 44.

(2) GUSTAVE-L. VAN ROOSBROECK et ANTONY CONSTANS, *Polichinelle, comte de Paonfier*. Parodie inédite du *Glorieux* de Destouches, suivi des *Champs-Élysées* de Caumont et Destouches. Paris, Champion, 1924.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Cassandre présente aussi de l'intérêt pour la même raison dans la pièce, déjà citée, *Monsieur Cassandre ou les Effets de l'Amour et du Vert-de-Gris*. Là, Monsieur Cassandre est marchand mercier et son habituelle imbécillité sert à ridiculiser, en général, le drame bourgeois et, en particulier, le *Mérinval* (1774) de Baculard d'Arnaud et ses autres œuvres. L'auteur annonce ainsi le sujet dans la préface : « C'est un père de famille, brûlé d'une flamme adultère, déchiré par les transports de la jalousie la plus affreuse, qui, désespéré de voir ses vœux rejetés, conçoit et exécute l'horrible projet d'empoisonner son rival qu'il ne connaît pas. C'est son propre fils qui finit par s'empoisonner soi-même pour se soustraire à l'infâmie du supplice ». Dans une scène, qui se passe au Grand Châtelet, on voit le père, le fils et le geôlier qui meurent après avoir bu du vin où Monsieur Cassandre a mis du vert-de-gris. Madame Cassandre est étouffée sous leurs cadavres. L'œuvre reproduit en parodie des vers de *Mérinval*, tels ceux-ci que prononce l'empoisonneur tandis que, dans un songe, lui apparaît son prétendu rival assommé :

> Il me montre les coups !... son sang... ma femme,... ô ciel !
> Ses mains tiennent encore le breuvage mortel (1).

La satire littéraire est également dans *Cassandre Maître d'école ou Polygraphe ou* ***, comédie en un acte, mêlée de vaudevilles par F.-M. Mayeur de Saint-Paul (18 mars 1804, Théâtre Olympique). Le type, que la scène a représenté tant de fois comme berné, porte maintenant la férule du magister

---

(1) Derk Inklaar, *François-Thomas de Baculard d'Arnaud, ses imitateurs en Hollande et dans d'autres pays*. (Dissertation de Groningue.) La Haye, H.-L. Smits, et Paris, E. Champion, 1925, in-8°, pp. 80, 133-134. Celler, *Les Types populaires*, pp. 128-129, signale la pièce *d'après la Correspondance de Métra* (numéro d'avril 1775, t. I, p. 330) et se demande si vraiment elle a été imprimée. Elle l'a été en effet, mais on ne l'a pas représentée. Voir une édition de Londres, 1775, et une autre de Paris (Amsterdam), même année. (F. Gaiffe, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, p. 137.) — Voir également ci-dessus, II, p. 69.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

ès lettres : c'est un critique caustique, partial, violent, c'est un zoïle qui se définit :

Auprès de moi, Fréron
N'était qu'un mouton.

Volontiers, il boit un bon verre de vin, et, à l'en croire, il n'est pas toujours ennuyeux. A la fin de la pièce (qui visait le critique Geoffroy), il promet de redevenir Cassandre divertissant. Par l'utilisation du même Cassandre, les choses de l'esprit ont dû fournir matière à plaisanteries dans *Cassandre bouquiniste* (vaudeville en un acte, 24 avril 1796, Les Jeunes Artistes) ; *Cassandre imprimeur* (opéra-comique en un acte, de René Perin, avec musique de Pételard, 6 août 1799, Les Jeunes Élèves) ; *Cassandre comédien* (vaudeville en un acte de Laribe, 4 novembre 1800, Les Jeunes Élèves) ; *Cassandre lecteur* (vaudeville en un acte, par Balisson de Rougemont, s. d.). Cette dernière pièce « ne put être représentée parce qu'elle mettait en scène Brunot, rédacteur des *Petites Affiches*, qui, à cette époque, 1800, donnait des lectures dramatiques et, entre autres, des pièces de Molière retouchées par lui » (1).

Les types français ont tenu de même façon leur partie dans le concert. On a vu Candide railler l'optimisme, Figaro railler son créateur, Robert Macaire railler les inventions ultraromantiques de Dumas père... On pourrait faire voir Joseph Prudhomme (qui ne passe pas pour avoir le sentiment du ridicule) lancer des pointes à l'adresse de Sardou, Dumas fils, Octave Feuillet, Timothée Trimm (pseudonyme du littérateur Léo Lespès), Ponson du Terrail et la chanteuse Thérésa : ainsi du moins le sentencieux bourgeois nous est-il représenté par Lemercier de Neuville dans les *Fourberies de M. Prudhomme* (2).

A la parodie littéraire la satire artistique est intimement unie. Elle appelle, naturellement aussi, notre personnel à son secours. On l'a déjà vue qui confiait des fonctions à Mayeux,

(1) Goizet-Burtal, p. 427. — Ces quatre pièces n'ont pas été imprimées.

(2) Voir ci-dessus, II, p. 156.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Figaro, Madame Angot, Arlequin. Par ses soins, Jocrisse s'est rendu semblablement plaisant : *Jocrisse dans le Museum des arts ou Critique-folie en prose et en vaudevilles des peintures, sculptures, gravures et dessins, etc. qui y sont réunis*, Paris, Imprimerie Gouache, « A l'Œil parfait », an VIII (1).

Une dernière observation sur la reprise qui se pratique par la peinture des mœurs et la parodie des livres et des beaux-arts : on constate que cette reprise a permis de nationaliser, de franciser les acteurs de la Comédie Italienne, et qu'ainsi ces acteurs sont dans l'ensemble, d'après une remarque précédente, bien plus français d'esprit et d'allure qu'on le croit d'ordinaire.

§ 9. *L'esprit humain revient souvent aux mêmes sujets, parce que* « tout a ses bornes » (Voltaire).

On pourrait prétendre que la littérature française s'est livrée à un exercice assez stérile ou qu'elle s'est enfermée dans des cadres bien rigides, dans un genre de production bien factice, lorsqu'elle a fait des « reprises » de types populaires. Mais il n'y a pourtant là rien que de très normal. Le procédé n'est-il pas l'un des moyens les plus admissibles (et en somme l'un des plus naturels) auxquels l'écrivain puisse demander le renouvellement, le rajeunissement des quelques lieux communs qui constituent l'éternel aliment de la pensée de l'humanité? Tandis que nous recherchions les causes de la poétisation de Pierrot, nous aurions dû enquêter, en même temps, sur les causes de sa réutilisation continuelle. Le problème, qui se serait alors posé devant nous en ce qui le concerne, aurait pris l'aspect d'un grand problème d'esthétique, d'un problème qui aurait dépassé de beaucoup sa personne même. Depuis longtemps, on le sait, l'étude des littératures est arrivée à ces deux consta-

---

(1) Sur ce genre de parodie à l'époque de la Révolution, voir TOURNEUX, *Bibliographie. Révolution française*, nos 19911, 19914, 19916, 19920, 19927, 19929, 19932, 19936, 19937, 19937a.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

tations ou à ces deux conclusions capitales : l'imagination humaine invente peu, et, dans le travail intellectuel, la *manière* importe autant ou plus que la *matière*. Mais ces deux constatations s'imposent tout particulièrement à l'heure présente où la détermination des influences littéraires passionne si vivement la critique, où tant d'érudits et de fureteurs dirigent leurs investigations du côté des sources auxquelles poètes, romanciers et dramaturges ont puisé : presque toutes ces investigations aboutissent à un même et seul résultat, un résultat qui fut indiqué, voilà bien des années déjà, non point par un « rat de bibliothèque », mais par un rêveur sentimental, par un rimeur de ballades, même de ballades à la lune, par Alfred de Musset :

> Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous.
> C'est imiter quelqu'un que de planter des choux.
> (*Namouna*, chant II.)

Seulement, pour planter des choux, « il y a la manière », comme dit à peu près le Prince d'Aurec. Nous n'affirmerons pas qu'en littérature tout est là, mais beaucoup de choses en sont là. Deux mots résument l'ensemble de l'activité artistique de beaucoup d'hommes de lettres; ce sont donc les deux mots déjà prononcés : *matière* et *manière*.

La *matière* inspiratrice, la matière susceptible d'heureux développements, était ainsi définie et jugée par Voltaire : « Tout a ses bornes. La haute comédie a les siennes. Il n'y a dans la nature humaine qu'une douzaine, tout au plus, de caractères vraiment comiques et marqués de grands traits. L'abbé Du Bos, faute de génie, croit que les hommes de génie peuvent encore trouver une foule de nouveaux caractères, mais il faudrait que la nature en fît. Il s'imagine que ces petites différences qui sont dans les caractères des hommes peuvent être maniées aussi heureusement que les grands sujets. Les nuances, à la vérité, sont innombrables, mais les couleurs éclatantes sont en petit nombre, et ce sont ces couleurs primitives qu'un grand artiste ne manque pas d'employer ». (*Le Siècle de Louis XIV*, ch. XXXII.)

Digitized by Google
Original from PENN STATE

La nature est courte; elle se réduit à quelques synthèses; l'humanité, modèle de l'artiste, n'a qu'un nombre limité d'attitudes. Et, devant ces attitudes peu nombreuses, devant les quelques lieux communs dont est faite la littérature de haute signification, l'artiste ne peut guère triompher qu'en prêtant à ces lieux communs la multiple manifestation ou la « multiple splendeur » de sa sensibilité. Aussi, pour lui (et la chose s'est vue chez tous les peuples, dans l'universel royaume des lettres) les types généraux ont une particulière « valeur de rendement », si nous osons dire, parce qu'ils ont une constante possibilité d'adaptation aux temps et aux milieux les plus divers. Ils ont la valeur des héros de légendes qui, eux, ne vieillissent point, parce qu'ils ne sont d'aucune époque et qu'ils peuvent être de tous les siècles. Ils sont des histoires sans âge, des thèmes éternels, des mythes immortels. C'est ce que dit plaisamment le chat botté de Romain Coolus, à la fin du *Marquis de Carabas* (comédie lyrique, en trois actes et en vers; édition de la Revue Blanche, 1900) :

> Heureusement, tout ça, c'est des contes et du
> Roman et ça se passe en des époques imprécises (III, 13).

... Ça se passe avec des personnages qui sont le Marquis de Carabas, son chat, le comte, l'ogre, le maître-queux, le roi, le grand-sénéchal, le grand-chancelier, ... ça se passe en des époques imprécises où l'on peut cependant faire des allusions à l'époque de Romain Coolus, où l'on peut prêter de ces mots au chat botté :

> En fainéant vivipare
> Je fais d'excellent théâtre;
> Selon les vœux de Dumas
> Je prépare, je prépare (II, 2).

Mais il est des remanieurs de types qui sont plus graves. N'en connaissons-nous pas même, de ces remanieurs, qui ont repris des types avec la préoccupation très consciente, ou très raisonnée, de soustraire aux contingences habituelles les sentiments humains qu'ils rêvaient de peindre? Ainsi prétendaient-

Digitized by Google
Original from PENN STATE

ils arracher leurs peintures à la caducité qui menace tant de créations de l'esprit, car, en plaçant ces sentiments dans l'âme de personnages qui ne datent d'aucune ère déterminée, ils empêchaient en quelque façon leurs œuvres de « dater » trop rapidement. On retrouve ici l'un des principes du drame wagnérien. Pareil souci n'est pas général, évidemment. A l'ordinaire, redisons-le, c'est la valeur idéologique des types, leur caractère de permanence psychologique qui pousse à leur réemploi. Ils ont l'avantage d'être des sujets continuellement à l'ordre du jour, l'avantage d'être des symboles ou des indéfinis, et, pour cette cause, ils sont transposables dans le moderne ou dans l'ancien; ils sont « interchangeables » à tout point de vue : espace, durée, société, mœurs, mentalité. Ils s'adaptent même à tous les âges de la vie. On les « change d'âge », on les rajeunit, on les vieillit, et ce déplacement d'un type sur l'échelle de la vie permettra, en telle circonstance, à un poète d'écrire une fantaisie ou une variation non moins instructive qu'amusante sur un thème d'observation générale : l'homme ondoyant et divers d'après la hauteur de l'échelon qu'il occupe. Le poète sera Jean Richepin, qui, dans *Monsieur Scapin* (comédie en trois actes, 27 octobre 1886, Comédie-Française), donnera des années au héros des *Fourberies* de Molière et qui en fera une sorte de Géronte; ou plutôt il nous apprendra ce que peut devenir un Scapin qui a pris de l'âge : une sorte de Géronte. Pareillement, Eugène Mouton le mettra dans l'avenir lorsqu'il rédigera l'*Affaire Scapin* (1888), savoir un récit d'audience, ou le compte rendu d'un procès fait à Scapin. Faut-il ajouter qu'on y rappelle ses « fourberies » et que Géronte vient déposer contre lui? Un autre témoin à charge est Desfonandrès. On ne l'attendait pas dans cette affaire, mais doit-on s'étonner qu'il y soit?

L'exercice littéraire d'Eugène Mouton et de Jean Richepin fait songer aux ébats de Jules Lemaître en face des *vieux livres*. De ces ébats, nous avons eu l'occasion déjà de rappeler la fine séduction. Ce sont aussi des variations sur des airs connus, sur des lieux communs; ce sont des « corrigés » d'antiques sujets.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Des personnages de mémoire vénérable y interviennent, et ils y interviennent parce qu'ils sont transposables et interchangeables à tout point de vue. Dans ce genre de remaniement, Anatole France fut à son tour exquis. Joueur d'une grâce charmante, il a joué avec Barbe-Bleue et autres jouets du même espèce. En marge des vieux livres, il a transcrit, lui aussi, d'ingénieux commentaires à l'usage d'un public qui n'avait rien de primitif et de naïf. Écrivain savant, esprit pénétrant, il a refait à son image les anciens hommes des contes d'enfants. De lui et de ses semblables, on a dit avec justesse qu'ils « adoptaient le symbole des fées pour y mettre un peu de leur rêve philosophique et sentimental ».

Le « symbole » de Don Juan fut maintes fois adopté de même. Il le fut notamment par Jean Aicard, dont une œuvre nous a servi d'exemple lorsque nous avons défini la reprise d'âme ou d'idée : *Don Juan ou la Comédie du siècle*, de 1889. Dans ce poème dramatique, le brillant séducteur vit en 1889, à Séville, parce que l'écrivain, de 1889, a voulu penser et philosopher au moyen de Don Juan comme d'autres ont voulu penser et philosopher alors, ou plus tôt, ou plus tard, en se servant de Pierrot et de ses camarades de la *Commedia dell' arte*. N'est-ce pas au reste le même poète Jean Aicard qui nous le dit en définissant, par ces vers, les mêmes types italiens :

Jeunes comme le monde et vieux comme le monde,
Vous les connaissez bien ces trois êtres divers,
Ce trio douloureux qui peuple l'univers !
Arlequin et Pierrot, le dupeur et la dupe,
Entre eux deux, Colomba, qui sourit à sa jupe.
N'est-ce pas l'univers en trois mots résumé ?

(Prologue de sa comédie : ***Au Clair de la Lune,*** un acte, en vers, 1870).

Arlequin, Pierrot, Colombine, Polichinelle, Pantalon, Isabelle, Scaramouche, le Docteur, Cassandre..., c'est l'univers, c'est le temps, c'est l'humanité. Ils passent devant les générations qui se suivent, et chacune d'elles s'en amuse. Elle s'en amuse, elle se comporte à leur égard comme des enfants qui

Digitized by Google
Original from PENN STATE

se divertissent, qui se plaisent à faire danser et grimacer des marionnettes, et puis qui les abandonnent, les laissent là, sur le sol, à la disposition des bambins qui leur succéderont. Mais, en réalité, le divertissement des enfants prolongés que sont les littérateurs n'est pas qu'un jeu, ou, tout au moins, il peut être un jeu intellectuel de distinction. Les marionnettes, les pupazzi peuvent devenir les truchements de toute pensée ou de toute imagination poétique, passer au rang de représentations symboliques de l'humanité, former des cadres passe-partout, des cadres aptes à recevoir tous les visages de la vie...

... Nous devrions peut-être nous arrêter sur cette période que Pierrot jugerait sans doute bien ronflante. Nous craignons presque de le regarder encore parce que, de son masque blanc et de ses lèvres sanguinolentes, un sourire pourrait partir qui raillerait notre pathos. Il aurait tort cependant de plaisanter, et par conséquent de s'étonner qu'on découvre en lui et dans ses renouvellements tant de psychologie et toute une esthétique. Type populaire, il était un bien appartenant à tous; il était une idée que l'art ondoyant des âges littéraires successifs avait le droit de rendre souple, complexe et variée; il a semblé contenir un symbolisme assez riche pour que des tempéraments très dissemblables l'utilisent aux fins d'exprimer les aspirations de leur existence sensuelle, philosophique ou morale. « Protée reparaissant sous une forme toujours différente, quoique, au fond, reconnaissable (1) », masque toujours modernisé, toujours transporté sous d'autres cieux, cœur et esprit s'ajustant à d'autres cœurs et à d'autres esprits, il a permis en quelque sorte, dans le royaume des poètes, toutes les randonnées de l'imagination, toutes les inventions fantaisistes et fantasmagoriques. Son évolution s'offre à nos regards comme une succession de figures cinématographiques qui nous mèneraient d'un fantoche grossement plaisant à un homme qui sent, qui pense pour le compte de beaucoup d'autres hommes...

---

(1) H. Rivière, *Pierrot-Caïn*, p. 24.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

De lui et de ses pareils on dirait également bien qu'ils sont la gamme de sept notes avec lesquelles on peut écrire toute la musique ou sur laquelle on peut toujours reprendre l'éternelle chanson des sentiments humains. Ils sont un clavier sur lequel les mains les plus diverses se promènent et d'où elles peuvent tirer des combinaisons harmoniques de toute tonalité. Avec eux, avec les types de *caractère* on peut faire du plaisant ou du sérieux, mais, en tout cas, faire de la littérature significative, quand même celle-ci aurait l'air d'être une redite. Ils ont le privilège que ne possèdent pas les types de *mœurs*, qui, fatalement, vieillissent et ne laissent qu'un nom. Ils permettent de composer ces renouvellements d'idées ou d'entités abstraites que M. André Colling souhaitait, en donnant à son souhait une forme piquante et humoristique, tandis qu'il analysait la *Marguerite de la Nuit* de Pierre Mac Orlan :

> Je propose ceci : Tous les vingt-cinq ans, les écrivains les plus épris de leur époque conteraient à leur manière quelqu'une des grandes légendes de l'humanité : la légende d'Orphée, de Faust, ou d'Hamlet, ou de Don Quichotte peut-être. Ils auraient le droit de ne rien changer au plan de la légende primitive, au déroulement des faits. Ils auraient aussi le droit de saisir le héros à un croisement de route et de l'emmener dans l'inconnu (exemple : le mariage d'Hamlet). Mais la tricherie serait interdite, les personnages garderaient au cours des siècles, sous les plus étranges cieux, leur nom de baptême : Faust, Marguerite, Méphisto. A chaque tentative, il faudrait faire moderne, violemment moderne, emprunter à la mode ses trucs les plus brillants et les plus désespérés... La mode meurt vite, dites-vous. Qu'importe! L'enchaînement des légendes ne serait qu'une perpétuelle résurrection. Marguerite de la Nuit s'embarquerait pour l'Amérique du Sud, en 1924, avec sa coco, son haut-parleur, ses perles japonaises, et surgirait du silence en 1980, Dieu sait d'où et avec quels yeux! Orphée, en smoking, et armé d'un saxophone, arracherait des larmes à de futures avocates. (*Nouvelles littéraires*, 14 août 1926, p. 3.)

Des écrivains, on le sait, n'ont pas attendu que M. Colling formulât son désir. Ils l'ont devancé, et nous avons eu, entre autres résurrections et modernisations, les *Moralités légendaires* (1887) de Jules Laforgue, le *Mariage d'Hamlet* (1922) de Jean Sarment. On a joué des pièces historiques ou classiques d'une façon qui s'appelle « sans époque » : *Hamlet*, *Tartuffe* et le *Misanthrope* ont été donnés en costumes modernes. Le « nou-

Digitized by Google
Original from PENN STATE

veau jeu » n'a pas été risqué, croyons-nous, pour les contes de fées, mais on les a cependant adaptés à nos récents modes de penser. La légende de Don Juan a tout particulièrement été modernisée. Son emploi, à cet égard, et de plus au point de vue des adaptations aux divers âges des peuples, constitue un phénomène littéraire et social des plus curieux : « A l'inverse d'Hamlet et de Faust, qui sont, chacun, l'homme de Shakespeare et de Gœthe, il n'appartient à personne : chaque génération, chaque écrivain le conçoit à sa guise (1). » C'est de lui qu'on a pu dire, et non d'Hamlet ou de Faust : « Son caractère se modifie d'âge en âge, de pays en pays, d'écrivain en écrivain; le symbole contenu dans sa fable ne cesse de changer de sens. Tantôt idéaliste et tantôt sensualiste, ici croyant, là sceptique; passionné chez l'un, froid et sec chez l'autre, Don Juan a subi en Allemagne l'influence du mysticisme philosophique de la première partie du XIX^e^ siècle; en Espagne, c'est la persistance des croyances catholiques qui continue à agir sur lui; en France, il obéit surtout aux différents mouvements littéraires qu'il traverse, passant du romantisme le plus lyrique au naturalisme le plus grossier. Le XX^e^ siècle le voit devenir Nietzschéen (2). Dans notre étude, c'est surtout le séducteur qui a paru, ou Don Juan dans sa forme essentiellement renouvelable : l'amour. Molière, dont l'œuvre a si fortement agi sur l'esprit littéraire de son pays, ne l'a pourtant pas décrit minutieusement sous cet aspect. Mais la figure « typique » sortie de là s'est mêlée à d'autres conceptions pour symboliser avant tout le genre d'amour dont nous avons déjà parlé plusieurs fois, pour symboliser une aspiration de l'être humain qui s'est manifestée et maintenue à travers les âges, en dépit des modifications incessantes des goûts et des mœurs. Ainsi Don Juan devient un personnage passe-partout, ou le personnage que tout écrivain se juge en droit ou en mesure de remanier ou d'interpréter à sa

(1) GENDARME DE BÉVOTTE, *La Légende de Don Juan*, 1911, II, p. 24.

(2) IDEM, *ibid.*, 1911, II, pp. 1-2.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

guise. En d'autres termes, il porte en lui d'extraordinaires ressources d'assouplissement, parce qu'il incarne un sentiment général et permanent par excellence, mais c'est un sentiment variable à l'extrême, et dans ses manifestations de vie et dans les impressions poétiques qu'il suscite chez l'artiste. La chose revient presque à dire que s'il y a tant de Don Juans littéraires, c'est que l'amour est le thème « dramatique » entre tous, le thème toujours nouveau, toujours riche en situations et en péripéties émouvantes et pathétiques, ou le thème que le littérateur voit toujours nouveau et toujours riche. En fin de compte, expliquer le pourquoi de la « multiple splendeur » esthétique du séducteur, c'est expliquer le pourquoi du sentiment amoureux dans les lettres.

Mais si l'amour, c'est *ce qui ne meurt pas*, d'après le mot du romancier; si l'amour, c'est l'humanité universelle et durable, nous n'oublions pourtant pas que le séducteur de l'immense littérature donjuanesque est plus une idéalité qu'une réalité. Seulement, c'est une idéalité qui ravit les esprits, qui les enchante, une idéalité avec laquelle l'imagination de l'écrivain, comme du lecteur ou du spectateur, se paie, si l'on peut s'exprimer de la sorte, toutes les fantaisies, ou bien vit toutes les formes de l'amour, à l'exception des affections simples et pures du foyer familial que rien ne trouble. Ainsi, par les peintures qu'il a tirées de là, le Romantisme a couru toutes les aventures risquées de l'âme; il a connu tous les modes d'existence où l'imprévu, le pittoresque, le romanesque interviennent comme pour assurer à la passion déréglée son maximum de liberté. Dès lors, parler d'humanité universelle et permanente, comme nous l'avons fait, ce n'est point prétendre que Don Juan se trouve partout. Mais à combien d'hommes les gestes de l'éternel amoureux, du Chercheur, du Surhomme ne sont-ils pas des visions qui font office de vérités ou de réalités? Combien, parmi eux, s'en rencontre-t-il qui sont des Don Juans de désir et de psychologie? Par là, le type des livres demeure le symbole, toujours expressif, de l'homme qui, en quête du bonheur,

Digitized by Google
Original from PENN STATE

prétend le découvrir dans l'amour ou qui voit ce même bonheur dans l'orgueilleuse satisfaction de triompher par l'amour.

. . . . . .

Sur ce thème, sur quantité d'autres thèmes, sur le clavier général que constituent les types vraiment significatifs des littératures, toutes les mains ne jouent pas avec la même habileté. Toutes les reprises ne valent pas celles du grand artiste, du grand connaisseur qui s'appelait Molière et qui ne fut si souvent, en somme, qu'un génial « réexploitant ». En le voyant agir, son public — son public cultivé — n'a point protesté, ni crié au voleur comme le Mascarille des *Précieuses ridicules*. C'est qu'entre ce public, c'est qu'entre le public délicat de tous les siècles et les écrivains qui demandent à la vie des sujets de livres, une entente préalable ou tacite a été conclue, entente qui permet à ces écrivains de creuser à nouveau une vieille idée, de réemployer un lieu commun, mais sous la condition de lui prêter un air d'inédit et de fraîcheur. N'a-t-on point là du reste, ainsi que déjà nous l'avons fait observer, le résultat de mille enquêtes de la critique moderne ou la constatation d'ensemble qui s'en dégage, — savoir que, dans bien des parties, toute littérature n'est qu'un rajeunissement, une localisation ou une fixation, dans une *autre* atmosphère, de quelques thèmes généraux qui datent de l'origine des temps? « L'humanité, depuis des siècles, comme on l'a dit, pleure et rit tour à tour sur un fonds commun de situations et d'aventures éternellement reproduites dans des mondes et sous des noms différents. N'a-t-on pas retrouvé jusque dans l'Inde et en Chine les types d'Harpagon, de Tartuffe et même d'Alceste? Rien d'étonnant : l'homme reste toujours le même; et les mêmes contes, les mêmes farces qui l'ont diverti aux bords du Gange, le charmeront sur les rives du Tibre, de la Seine et de la Tamise (1). » C'est par le même considérant que Théophile Gautier (qui, lui, parle en vers) justifie, dans le couplet final du *Tricorne enchanté*

(1) LENIENT, *La Comédie en France au XVIII^e siècle*, I, pp. 54-55.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

(7 avril 1845), la reprise charmante qu'il y fait d'une vieille, d'une très vieille histoire, où apparaissent Géronte, Valère, Marinette, les valets Frontin et Champagne :

C'est l'oncle et le valet, la pupille et l'amant,
Le sujet qui fera rire éternellement.

(Bastonnade en un acte, avec Siraudin. Aux Variétés.)

Et Théophile Gautier fils observait dans une analyse de la pièce de son père : « L'art consiste à masquer la banalité du sujet sous d'habiles draperies et sous les ornements du style ». (Revue *Le Théâtre.*)

Mais une autre constatation ou une autre conclusion se dégage de l'examen de certaines reprises. Si l'artiste *reprend*, s'il ne cherche pas à augmenter le nombre restreint, comme on l'a vu, des attitudes permises à ce modèle général qui se nomme l'humanité, s'il s'en tient aux données primitives de l'imagination et s'il s'applique simplement à en faire jaillir un renouvellement heureux, c'est qu'un noble idéal peut-être le hante; c'est qu'il songe peut-être au noble effort qu'il y a de s'essayer, lui dixième, ou vingtième, ou centième, à un sujet neuf fois, dix-neuf fois, ou quatre-vingt-dix-neuf fois traité avant lui. Tous les grands acteurs n'ont-ils pas rêvé de s'illustrer, à leur façon, dans un grand rôle du répertoire? Pour l'écrivain, pour le créateur, le rêve est le même, le rêve de triompher par la *manière* dans la reprise d'une *matière* qui se trouve être le bien *banal*, le bien appartenant à tous.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

CHAPITRE IV.

LES GENRES LITTÉRAIRES ET LEURS TYPES.

---

§ 1. *Le Théâtre : les Types et les Interprètes.*

Le théâtre est le genre riche par excellence. Il a la part du lion. On en a la preuve dans l'apport si considérable que la Comédie Italienne a fourni à la nombreuse famille des types populaires à masque fixe et dans la nomenclature suivante qui renferme les inventions françaises : Agnès, Alceste, Alphonse, Amphitryon, Madame Angot, Antony, Arnolphe, Arsinoé, Bartholo, Bazile, Bélise, Benoîton, Bertrand, Bilboquet, Bobèche, Brid'oison, Calicot, Cathos, Célimène, Chatterton, Chérubin, Chicaneau, Chrysale, Crispin, De Crac, Diafoirus, Don Juan, Dorine, Dumollet, Figaro, Fleurant,Georges Dandin, Géronte, Giboyer, Gogo, Gorgibus, Maître Guérin, Harpagon, Maître Jacques, Janot, Jocrisse, Monsieur Josse, Monsieur Jourdain, Robert Macaire, Madelon, Martine, Mascarille, Mercadet, Moncade, Orgon, Pathelin, Perrichon, Perrin Dandin, Philaminte, Philinte, Poirier, Pourceaugnac, Purgon, Prudhomme, Scapin, Séide, Sganarelle, Tartuffe, Trissotin, Turcaret, Turlupin, Vadius, etc. (1).

(On peut hésiter, comme nous l'avons vu, pour des noms tels que Barbacole, Bellac, Cyrano de Bergerac, Le Cid.)

A cette récapitulation, une autre devrait se joindre, celle des cadres de la littérature scénique où se sont mus les porteurs de tous ces noms : tragédie, comédies de caractère, de mœurs et

---

(1) Voir aussi les types et les noms, individuels ou généraux, cités, I, pp. 161-205, 213-215, 223-234.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

d'intrigue, vaudeville à couplets, opéra, opéra-comique, opérette, parade, folie-parade, parodie, imitation burlesque, ambigu, féerie, ballet, pantomime, jeux de marionnettes. D'un autre côté, remarquons-le : le théâtre est le genre, riche par excellence, des types aussi bien dans leurs reprises que dans leur création.

L'importance de l'appoint fourni par ce genre s'explique. Nous ne dirons qu'une vérité bien banale si nous rappelons que, d'une façon générale, l'art littéraire est une « mise en relief » et une « mise au point » d'un être ou d'un spectacle de vie (de vie vraie ou fictive). Par définition, il est une élimination, une condensation, un arrangement. Nécessairement, le produit intellectuel qui se nomme *type* sera moins complexe que la réalité, que le personnage réel dont il présente l'imitation ; or, ce produit, ce type ne se crée nulle part mieux qu'au théâtre, puisque le genre dramatique a pour caractère essentiel d'être simplificateur, puisque, avec la perspective et l'optique spéciale qu'il possède dans l'ensemble des formes de l'art, il ne saurait être s'il ne marque fortement les traits, s'il n'accuse les contours, s'il ne dessine en quelques coups de crayon.

D'autre part, le type vraiment *transformiste* n'est guère possible qu'à la scène et dans les romans, les contes, les journaux à illustrations, parce qu'il ne peut plaire que si on le voit se transformer. Au surplus, ne faut-il pas qu'il soit l'homme d'un public « entendu à l'affaire », l'homme d'un ensemble de spectateurs « avisés » ? Ne devrait-on pas ajouter encore que le théâtre, par le fait qu'il groupe dans une salle mille, ou quinze cents, ou deux mille personnes, leur impose ce sentiment d'admiration et d'approbation collective qui constitue la popularité d'un type inventé par un écrivain. Le coude-à-coude de tout ce monde assemblé suscite un courant d'opinion, une unanimité d'impression que le roman ne produit pas. Imagine-t-on un Charlot populaire en dehors d'une « représentation » où une foule « avertie » prend de jour en jour une connaissance de plus en plus précise de son héros? Nous disions à l'instant que les romans et contes à illustrations

Digitized by Google
Original from PENN STATE

obtiennent ce même résultat d'instaurer une mentalité commune à de nombreux cerveaux. Si nous reprenons l'exemple déjà cité de Bécassine, n'observerons-nous pas à son sujet qu'étant *illustrée*, elle a pris, pour ses jeunes lecteurs, la forme d'une « persona comica »? Elle vit, pour eux, comme sur une scène, avec un visage mobile en somme. Pareillement, aux Robert Macaire, Joseph Prudhomme et autres triomphateurs de « l'illustré », le dessin, la caricature a servi de *milieu* à succès, de théâtre, de tréteau devant lequel des abonnés — gens initiés — s'amusent d'un spectacle également divertissant pour tous, et comme s'ils étaient tous assis côte à côte.

Une autre raison intervient encore pour que le genre dramatique reçoive la part du lion. Il est le genre des masses, le genre où le public est le plus directement maître de sa littérature. Par voie de conséquence, il est le genre qui suit le plus fidèlement le public dans ses goûts. Or, ce public conserve souvent les mêmes goûts; il redemande les mêmes figures; on peut toujours, ou fréquemment, les faire reparaître devant lui, mais à la condition, nous l'avons vu, qu'on les lui représente ornées d'oripeaux quelque peu rafraîchis. Ainsi le théâtre est-il le lieu des reprises et des personnages à rebondissement, ou le milieu des passe-partout. La Comédie Italienne fut, spécialement, ce milieu durant l'Ancien Régime : son organisation même devint une cause même de l'emploi, si souvent répété, des personnages à rebondissement.

Mais le genre dramatique accroît, d'une autre façon encore, sa participation en matière de types populaires. Il n'est pas toujours un créateur, mais il emprunte à d'autres genres, roman ou poésie, ce qu'ils ont créé, et il l'exploite de son côté. Une remarque banale et presque oiseuse est qu'il n'y a presque pas de roman célèbre qui n'ait été arrangé pour la scène. L'inverse ne se produit guère : un triomphe dramatique ne se monnaie pas souvent en une série de récits. Cette remarque sur la loi des créations et des refontes trouve une confirmation dans de nombreuses pages du présent livre. Qu'on relise nos

Digitized by Google
Original from PENN STATE

listes de reprises, et l'on y verra que les types suivants, qui émanent de la littérature narrative, se sont largement épanouis dans la littérature dramatique : Barbe-Bleue, Cendrillon, Manon Lescaut, Candide, La Nouvelle Héloïse, Paul et Virginie, plus toute une série de « héros » de La Fontaine. La démonstration aurait pu s'effectuer, dans des mesures variables, par d'autres types : Gargantua, Pantagruel, Amadis, Céladon, La Belle au bois dormant, le Chaperon Rouge, le Marquis de Carabas, Riquet à la Houppe, Petit Poucet, la Fée Carabosse, Sœur Anne, Asmodée et Gil Blas. Comme on l'a vu, la musique de théâtre s'est montrée particulièrement généreuse pour Panurge, Cendrillon, Barbe-Bleue, Manon Lescaut, La Nouvelle Héloïse, Paul et Virginie, Figaro. Néanmoins, elle n'a constitué le soutien essentiel d'aucun type. Il n'y a guère que les personnages de Beaumarchais dont on pourrait parler ou reparler ici, à propos des œuvres, restées populaires, de Mozart (*Les Noces de Figaro*, 1786) et de Rossini (*Le Barbier de Séville*, 1816). Ainsi que nous l'avons déjà fait observer, ce sont deux compositeurs étrangers qui leur ont procuré cet appoint de gloire. Un analogue surcroît de popularité est allé à Don Juan, et c'est encore du dehors qu'il est venu, puisqu'il est venu également de Mozart par son opéra de 1787. Reste peut-être la vogue de *Carmen* qu'il faudrait rappeler; — nous entendons la *Carmen* de Bizet, dont la renommée dépasse, pour un motif déjà signalé, celle de Mérimée, et pourtant la *Carmen* de Mérimée n'est pas une œuvre que les lettrés paraissent devoir jamais oublier.

On s'empêcherait difficilement d'ajouter une autre remarque sur l'une des conséquences de l'adoption des personnages de romans et de contes par la scène. L'art de celle-ci, l'art du spectacle est le plus « étroit ». Il est l'art simplificateur par essence, et il se montre tel, tout particulièrement lorsqu'il fait siens des personnages sortis de la littérature narrative. Leur transplantation sur les planches n'en fournit, dans bien des œuvres, qu'un pâle reflet, parce que le théâtre doit s'interdire les développements qui indiquent la progression des sentiments

Digitized by Google
Original from PENN STATE

et les nuances psychologiques. Il en résulte que bien des reprises tirées de romans sont des étriquements. A plus forte raison en est-il ainsi de certaines reprises musicales, encore que la mélodie ait été, à l'occasion, une interprétation originale ou nouvelle de l'âme, du principe substantiel des types qu'elle avait jugés dignes de son attention. La simplification extrême, qui constitue presque l'inévitable danger des transpositions, n'a pas manqué d'atteindre le cinéma, cet art nouveau qui a désormais sa place marquée dans l'histoire du théâtre et qui ne pouvait dès lors être passé sous silence dans une étude comme la nôtre. Il n'est pas uniquement du théâtre sans paroles et en dessins animés. Il « fait » de la littérature dramatique par la vulgarisation de la littérature en général. Il s'ingénie à tirer de l'ombre ou de la pénombre qui les enveloppait des œuvres jadis lues ou vues avec joie par des publics raffinés ou sans exigences esthétiques. Il leur donne ou il leur rend une vie populaire; il confère même la faveur des rues à des poèmes et à des romans qui, au jour lointain de leur naissance, n'avaient recueilli que les suffrages d'une élite. Plusieurs des types ont joui des bienfaits de ce puissant facteur de publicité. Tel d'entre eux, qui peut-être s'effaçait déjà dans les brumes du passé, vient de rentrer dans la lumière. C'est ainsi que, connus ou méconnus, permanents ou dédaignés, le film a mis sous les yeux de tous, en des simplifications ou des élargissements, les aventures morales, sentimentales, pittoresques, pathétiques ou divertissantes de Babylas, Barbe-Bleue, Carmen, Cartouche, Fanfan la Tulipe, Figaro, Gavroche, le Juif Errant, Manon Lescaut, Paillasse, Pierrot, Robert Macaire.

. . . . . .

Le théâtre emprunte également à la poésie. Il s'est fait le glorificateur de ces gloires lyriques dites Cadet Roussel, Fanfan la Tulipe, le Juif Errant, La Palisse, la Marquise de Pretintaille, le Roi d'Yvetot. En s'emparant d'eux, en les transportant du domaine de la chanson dans son domaine propre, il s'est tout simplement conformé (comme avec le roman) à une

Digitized by Google
Original from PENN STATE

espèce de *rite* de la littérature, car, on le sait, il n'est presque pas de personnage réputé de la lyrique populaire qui n'ait vu sa célébrité prolongée, élargie, répercutée par la scène.

Une troisième coopération est due à ce genre, au théâtre. Non seulement il exploite, non seulement il utilise ce que d'autres formes littéraires ont inventé, mais il agit par ses interprètes. Il a, en effet, ses acteurs qui sont pour lui des collaborateurs, sinon des créateurs. On nous dispensera de redire jusqu'à quel point l'union du type et du « joueur » s'est réalisée pour les rôles de la Comédie Italienne, pour les personnages conventionnels de l'ancien répertoire comique de France, pour tous les « plaisantins » que furent, entre autres, Crispin, Jodelet, Janot, Jocrisse, Bobèche, Cadet Roussel, M^me^ Angot, Joseph Prudhomme, Mayeux, Macaire... Prononcer ces derniers noms, c'est rappeler ceux des acteurs : Julien Bedeau, Raymond Poisson, Volange, Joliet, Brunet, Corsse, Lhéry, Odry, Henri Monnier, Frédérick Lemaître, Mandelart. On sait en quoi ils furent des agents directs ou indirects de production scénique. Bien des indications précédentes l'ont établi. Notre documentation est incomplète cependant. Nous aurions pu noter, par exemple, en parlant d'Arlequin, que la chronique des théâtres relate que Laporte (1) joua plus de cent cinquante rôles différents de ce personnage. Nous aurions pu consigner dans notre histoire de Polichinelle l'observation faite par Péricaud au sujet de *Pierrot marié et Polichinelle célibataire,* donné aux Funambules le 8 juin 1847 : « Commencez-vous à sentir l'importance d'une notoriété sur le répertoire d'un théâtre? Vautier s'est tellement incarné dans le personnage de Polichinelle, que Polichinelle est maintenant de toutes les pièces et que l'on ne craint pas d'accoler son nom, sur les affiches, à celui de Pierrot (2) ». Devant ces détails et beaucoup d'autres, on songe à la question si souvent traitée au sujet de la littérature dramatique, à la

---

(1) Jacques-François-Claude Rozière, dit Delaporte, dit Laporte, 1775-1841.

(2) *Le Théâtre des Funambules*, p. 312.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

question des nombreux écrivains qui, depuis des siècles, ont travaillé sur commande, qui furent, à leur façon, des tailleurs pour Messieurs et pour Dames. Que d'auteurs se sont mis à la tâche d'après les instructions fournies par des clients qui, s'ils n'étaient pas tous exigeants, voulaient au moins des vêtements confectionnés à leur taille et à leur mesure! Que de fabricants d'arlequinades n'ont entrepris l'œuvre propre à divertir qu'après entente préalable avec les futurs exécutants!

Mais les futurs exécutants (et c'est ici une observation capitale) déployaient, dans l'interprétation de leurs rôles, une personnalité qui en faisait, à leur tour, de véritables créateurs. L'importance de cette interprétation se prouve par l'histoire de la Comédie Italienne, histoire qui est une *grandeur* et une *décadence*. La décadence a plusieurs causes, et notamment le manque d'acteurs. Voyez les choses au XIX^e^ siècle : Deburau et ses épigones ayant disparu, il n'y a plus eu de triomphes populaires pour Pierrot. Ne serait-on pas en droit de prétendre que si Gilles n'a pas obtenu sa brillante destinée, c'est faute d'un animateur? La question a été soulevée à propos de Trivelin. Elle pourrait l'être pour d'autres rôles plus obscurs : Gradelin, Truffaldin. Qui sait même si Deburau, en relevant Pierrot, n'a pas presque sauvé toute la Comédie Italienne?

Qui nous dira, d'autre part, ce que Robert Macaire représenterait aux yeux du monde actuel des lettres sans l'envol que lui donna Frédérick Lemaître? Nous avons sommairement indiqué plus haut ce que l'interprète fit, c'est-à-dire *imagina*, pour réaliser son type. Jules Claretie, racontant la façon dont le grand artiste transforma l'*Auberge des Adrets*, reprise en 1832, prend soin de noter :

> Le chapeau, le vêtement, la canne, le large pantalon rapiécé, le bandeau sur l'œil, la tabatière criarde de Robert Macaire, chaque détail était perfectionné par Frédérick avec un soin de créateur. C'était lui aussi qui trouvait ces traits devenus célèbres, ces réponses demeurées légendaires :
>
> — Vous vous nommez? demande aux deux bandits le brigadier de gendarmerie.
> — Toujours, répond Robert.
> — Je vous demande votre nom.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

— De Saint-Rémond.
— Où allez-vous?
— A Bagnères, prendre les eaux de ce pas.

Ici une cascade, comme on dirait aujourd'hui, sur les eaux de Spa, prises à Bagnères; puis le dialogue continue :

— Votre profession?
— Ambassadeur du roi du Maroc... Vous êtes peut-être étonné de ne pas me voir en marocain.

Le brigadier s'adresse à Bertrand :

— Votre passe-port.
— Voilà. C'est que nous les avons déjà montrés hier.
— Vous vous nommez?
— Bertrand.
— Et vous allez?
— Pas mal; et vous?
— Votre profession?
— Orphelin (1).

Rapporter ces menues indications de l'histoire littéraire, c'est dire que la disparition des interprètes originaux a nécessairement fait baisser de valeur quantité de pièces, ci-dessus mentionnées, du théâtre populaire. Encore un peu, nous ajouterions : qu'on nous rende les grands artistes « arlequinants » des siècles passés : Dominique I et Carlin en tête; qu'on nous rende les Deburau, et peut-être aussi Paul Legrand; qu'on nous rende Brunet, Corsse, Volange, Frédérick Lemaître et quelques autres, et nous irons rire, sourire, nous attendrir, pleurer aux farces, aux pochades, aux mélodrames dont ils furent les interprètes triomphants. Sans doute, dans le jugement de ces choses, il faut tenir compte des variations du goût du public. Autres temps, autres mœurs, autres formes de divertissement. C'est à quoi Paul Ginisty, dans son *Année littéraire* de 1886, fait penser lorsqu'il évoque le triste destin d'un pierrotiste qui s'en va : « Le sort de Paul Legrand — le dernier des Pierrots — est véritablement mélancolique. Il a vu peu à peu l'art exquis de la pantomime, dans lequel il excellait, sombrer après une

(1) L'ART ET LA VIE, *Profils de théâtre*, Paris, Gaultier-Margnier, 1902, grand in-18, pp. 60-61.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

longue tradition de gloire, dédaigné et incompris, devant l'indifférence d'un public nouveau, ébloui par les incohérentes pantomimes des clowns anglais (1). » Nous n'affirmerons pourtant pas que le chroniqueur de l'*Année littéraire* soit absolument dans le vrai, car l'indifférence qu'il condamne peut avoir été provoquée par le manque d'acteurs de tradition, tout aussi bien que par l'apparition de *gens nouveaux*.

Des souvenirs historiques de l'espèce et bien d'autres, déjà rappelés, montrent comment un artiste est apte à tirer de son type de théâtre une « matière » taillable et corvéable à merci. Il serait licite d'y joindre la mention d'une critique de La Harpe, relative à des pièces de son siècle qui, d'après lui, ne vivaient que de l'heureuse identification de l'*artiste* et du *type*. L'auteur du *Lycée* se plaignait de ce que des écrivains de talent comme Lesage et Piron eussent livré à l'impression leur théâtre de la Foire, un théâtre qui n'avait plus de sens ou de sel en dehors de l'instant et du milieu où il fut représenté : « Je puis rire d'Arlequin sur la scène comme d'un bouffon qui est là pour me divertir, n'importe comment; mais d'ailleurs, où est Arlequin, et à qui peut-il ressembler? Qu'est-ce que les Mezzetins, les Scaramouches, les Pierrots, les Colombines, etc., dès qu'ils ne sont plus dans le cadre où leur figure est toujours la même, où ils doivent toujours parler le même jargon? Carlin était amusant sur le théâtre où il donnait de la grâce à ses lazzis. Je dis à Le Sage, à Gherardi, auteur d'un recueil tout semblable, et fort épris du comique de son pays : « Imprimez donc, s'il est possible, les lazzis de votre Arlequin, ou n'imprimez pas des pièces qui ne sauraient s'en passer (2) ». La Harpe n'avait-il pas raison, et son mot ne pourrait-il pas être rapproché de celui d'un prédicateur de son siècle, comme d'ailleurs l'éloquence peut être rapprochée du théâtre? Le

---

(1) *L'Année littéraire,* avec une préface de Henry Fouquier; deuxième année, 1886. Paris, G. Charpentier, 1887, p. 326.

(2) *Lycée*, II, pp. 627-628.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

prédicateur était le Père Renaud, que l'on pressait dans sa vieillesse d'imprimer ses œuvres oratoires et qui répliquait : « Volontiers, pourvu qu'on imprime en même temps le prédicateur ».

C'est également La Harpe qui, à propos de Janot qu'il avait vu sur la scène, disait dans le même ordre d'idées : « En ce genre [des arlequinades et des janoteries], acteurs et auteurs ne doivent pas quitter les planches. Des mimes et des bouffons ne sont pas des écrivains, et la sottise la mieux imitée n'est un genre d'écrire que pour les sots ». Et il ajoutait : « Encore [les acteurs et les auteurs de l'espèce] ne peuvent-ils guère divertir qu'un moment. J'allai, comme tout le monde, voir *Jeannot* dans le temps de sa gloire, et dans la pièce qui fit sa célébrité. Il me fit tant rire que j'y voulus revenir une seconde fois, car le rire m'a toujours fait du bien. Il m'ennuya : c'est que l'étonnement était passé, et que je le savais par cœur. C'est bien assez que cette espèce de perfection amuse une fois ; c'est tout ce qu'elle peut faire. Il en est de même des bouffons et des mimes de société ; au bout d'un quart d'heure, ils m'ennuyaient à la mort (1) ».

Nous nous demandons pourtant, après nous être fait l'écho des plaintes du vieux critique du *Lycée*, s'il n'est pas trop sévère pour les bouffons et les mimes qui ne sont pas des écrivains, mais qui ont interprété un personnage symbolique. N'y aurait-il pas lieu de marquer la différence qui s'observe entre le créateur-interprète d'un type et l'acteur qui ne fait que *créer* un rôle, d'après la formule courante? Ce que ce dernier met d'invention personnelle dans son jeu ne subsiste pas : il n'en reste, à l'ordinaire, que des traces vagues qui se conservent uniquement dans les livres, dans les relations de la chronique théâtrale, dans l'esprit des amateurs-abonnés. L'inventeur ou le fixateur original d'un type à la scène réalise une œuvre d'une nature plus durable ou plus solide : l'être qui est sorti de son inter-

(1) *Lycée*, II, p. 636.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

prétation se maintient davantage; il s'établit dans la mémoire publique en des lignes nettement accusées. D'autre part, il est un fait à noter et qu'on n'a guère relevé dans les annales du théâtre français : c'est que ce théâtre français a possédé des acteurs-créateurs peu connus dont la coopération à la vie littéraire de leur pays n'est pas de beaucoup différente de celle des interprètes, illustres entre tous, de la Comédie Italienne. Leur illustration, à ces derniers, la renommée qu'ils ont conservée tient à la renommée même du genre où ils ont conquis leurs lauriers. Le genre, sans doute, ne survit pas dans toutes les productions qu'il a jadis comprises, mais il se maintient comme forme et esprit scéniques. On nous donne encore aujourd'hui de la « Comédie Italienne », savoir des pièces dans sa manière. En revanche, le théâtre ou le répertoire qui fit autrefois la gloire des acteurs français n'est plus, dans son ensemble, qu'un souvenir pour bibliophiles. Nous n'oublierons pas ici ce qu'ils furent pour les masses. Devant elles, ils ont *fixé* des *figures* ou des *physionomies*, de même que des chanteurs de théâtre ont *fixé* des *genres de voix*. C'est ainsi qu'un Deburau s'était incorporé son type au point que le monde des lettres en arrivait à mettre à la scène *Pierrot en Deburau*. Dans ce cas, l'interprète s'apparente au peintre ou au dessinateur qui se nomme Watteau ou Willette. Le premier nous a donné le *Gilles de Watteau ;* le second, le *Pierrot de Willette*. Ainsi se fait-il que le public informé ne sépare plus, dans sa pensée, un rôle de l'acteur qui l'a lancé : Robert Macaire et Frédérick Lemaître ne sont qu'un pour lui; semblablement Joseph Prudhomme et Henri Monnier ne forment qu'une seule « unité ». On croirait voir là se reproduire l'usage « italien » que nous avons rappelé dans notre premier chapitre : l'artiste entrant « dans la peau de son personnage » de telle sorte qu'il perd son propre état civil et qu'il devient, dans la vie, le type qu'il a supérieurement incarné sur les planches. La nature de l'identification n'est pas moins frappante lorsque l'interprète en vient à être copié dans sa toilette, ou bien fixe une manière de se costumer et de

Digitized by Google
Original from PENN STATE

s'embellir. C'est le genre de succès que remporta Bocage, le créateur d'Antony et l'acteur type du Romantisme. Paris en vit circuler des imitations dans ses salons et dans ses rues : c'étaient des jeunes gens pâles et aux longs cheveux noirs; c'étaient des Antonys copiés sur Bocage.

L'histoire de la fortune littéraire de Don Juan nous apporterait encore, si nous le voulions, une preuve intéressante de l'importance que peut avoir la compréhension d'un rôle dans le monde des coulisses. La vogue du Trompeur de Séville baisse au XVIII[e] siècle pour plusieurs motifs; l'un d'eux paraît bien dû à la mentalité des acteurs italiens. Sous leur influence, « sa fable ne fut plus considérée par le public que comme un mélange d'aventures mi-extraordinaires, mi-bouffonnes, n'ayant aucun lien avec la réalité; simple distraction des yeux et des oreilles où l'esprit n'avait point de part ». Elle fut « ravalée à n'être qu'une parade sans vraisemblance dans laquelle les lazzi d'Arlequin et les foudres de la Statue faisaient oublier le héros véritable » (1).

Encore une fois, l'acteur est donc plus qu'une réalisation animée d'un certain nombre de tirades écrites. Sans doute, par principe ou par définition, c'est un interprète qui donne à ces tirades le sens que l'auteur leur a prêté; mais, dans bien des cas, et surtout quand il s'agit d'une œuvre ayant traversé les âges, il leur donne un sens qui ne se conforme pas uniquement aux intentions du texte original, mais qui sera son interprétation personnelle ou celle que les âges auront voulu. Le travail des générations successives est particulièrement intéressant à considérer en ce qui regarde les types de Molière. Ses personnages, comme Alceste, Philinte, Tartuffe, Don Juan appartiennent à la catégorie des grandes créations de l'art qui sont susceptibles « de mille interprétations variées, opposées, contradictoires. Ils s'enrichissent de tout ce que les spectateurs, les lecteurs, les commentateurs, les continuateurs ou imitateurs,

(1) GENDARME DE BÉVOTTE, *La Légende de Don Juan*, 1906, p. 265. Voir ci-dessus II, p. 215.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

les critiques enfin et les historiens y ont vu ou y ont mis tour à tour... Au bout de quelques siècles, ils sont devenus tellement multiples et obscurs qu'ils seraient méconnaissables à l'œil même de leurs pères (1) ». En Alceste, on a vu Molière lui-même, M. de Montausier, un grondeur doublé d'un frondeur, un janséniste (c'est-à-dire un ennemi des jésuites), un Jean-Jacques Rousseau avant la lettre, un précurseur de la Révolution, un jacobin, un romantique, un socialiste, un poète, plus encore un homme que l'âge ou la réflexion incline à la mélancolie et rend même lugubre. En Philinte on a vu Molière lui-même, Chapelle, Dangeau (et en dehors des personnalités déterminées), un égoïste doublé d'un fourbe, un misanthrope apaisé, un royaliste, un feuillant, un adversaire du socialisme, un sage, ... ainsi qu'un homme vieux ou jeune, ou mélancolique, ou désabusé (2). En Tartuffe, on a vu un rat d'église, un grossier bedeau, un jésuite en robe courte, un membre de la Compagnie du Saint-Sacrement, un cauteleux directeur d'âmes, un Monsieur du monde, un fourbe sans manières, un escroc, un provincial très provincialisant, un parisien, un officier de la police secrète, et, de plus, divers contemporains déterminés (3). En Don Juan, on a vu et surtout on a mis les multiples personnages que nous avons énumérés ailleurs et tous ceux que la nécessité de nous limiter nous a empêché de citer. Assurément, il y a là beaucoup d'Alcestes, de Philintes, de Tartuffes, de Don Juans qui « seraient méconnaissables à l'œil de leur père ». Si Molière savait ce qu'on a fait de l'*Atrabilaire amoureux* de 1666, il ne manquerait pas d'être surpris ! Cet Atrabilaire était

---

(1) G. MICHAUT, *Les Luttes de Molière,* p. 153. Sur le même sujet, voir A. BRISSON, *Le Théâtre*, Paris, E. Flammarion, III, p. 310 : « Il n'y a pas que Molière qui soit l'auteur du *Misanthrope*... Depuis, des milliers d'hommes et de femmes, d'acteurs, de critiques, de philosophes y ont collaboré. Le chef-d'œuvre s'est grossi de deux siècles de méditations et de gloses ». — Sur « Alceste qui n'est qu'un pauvre républicain dépaysé », voir STENDHAL, *Racine et Shakspeare*, 1re partie, chap. IX (1823-1825).

(2) G. MICHAUT, *Les Luttes de Molière*, pp. 209-210, 232-247.

(3) Voir chap. V, 1re partie, II.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

un jeune Français, un bouillant amoureux, mais non un lourd raisonneur. Il manquait de pondération, mais il n'avait point d'autre côté blâmable. L'écrivain classique l'habillait de gris et de vert. Le Romantisme l'a revêtu de noir, ainsi que nous l'enseigne Musset dans les vers si connus d'*Une Soirée perdue* :

Ah ! j'oserais parler, si je croyais bien dire.
J'oserais ramasser le fouet de la satire,
Et l'habiller de noir, cet homme aux rubans verts,
Qui se fâchait jadis pour quelques méchants vers.
S'il rentrait aujourd'hui dans Paris la grand'ville,
Il y trouverait mieux pour émouvoir sa bile
Qu'une méchante femme et qu'un méchant sonnet.

Le Romantisme a pareillement transformé Célimène, — la Célimène qui, du temps de Molière, était une jeune coquette, plus ou moins excusable parce qu'elle était jeune. Il lui a prêté gratuitement de la perversité (1).

Dans des transpositions ou des adaptations de l'espèce appliquées à des types littéraires qui traversent triomphalement les âges, assurément les écrivains ne sont pas seuls en cause ou en faute, comme on voudra. Les acteurs tiennent leur partie dans le jeu, et elle est considérable. Voyez quelques interprétations de Molière. C'est ce dernier, c'est Molière lui-même qui a créé le rôle d'Arnolphe de l'*École des Femmes*. L'amour malheureux de ce grotesque personnage est décrit « avec une énergie et des expressions » que volontiers on qualifierait de *presque romantiques* (2). S'adressant à l'innocente Agnès, le tuteur lance ce cri désespéré :

Enfin, à mon amour rien ne peut s'égaler.
Quelle preuve veux-tu que je t'en donne, ingrate?
Me veux-tu voir pleurer? Veux-tu que je me batte?
Veux-tu que je m'arrache un côté de cheveux?
Veux-tu que je me tue? (V, 4).

---

(1) J. LEMAITRE, *Impressions de Théâtre*, I; J. TRUFFIER, *Conferencia*, 1922, p. 356; CH.-M. DES GRANGES, *Molière, Théâtre choisi*, pp. 258-259; R. DOUMIC, *Revue des Deux Mondes*, 1924, II, pp. 944-945.

(2) BIBLIOTHECA ROMANICA, nos 225-227, *L'École des Femmes*, éd. F.-ED. SCHNEEGANS, p. 15.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Il est néanmoins ridicule, ce tuteur, et Molière, qui fut son inventeur et son interprète, le jouait en *comique*. « Les lois du genre » voulaient qu'Arnolphe trompé fût risible, et la « tradition » établie au sujet des malheurs conjugaux avait les mêmes exigences (1). Elle était impitoyable envers les gens qui se mêlaient d'aimer au delà de certaines limites chronologiques. Molière la respectait. Il considérait la jeunesse comme une condition nécessaire de l'âge d'aimer. Le XIX^e^ siècle, quelque peu semblable à son Sganarelle médecin qui se vantait, d'accord avec ses confrères, d'avoir changé le cœur de place, a changé l'amour d'âge. Il pourrait dire, avec un grave publiciste parlant, en août 1926, de la composition d'un nouveau ministère français : « Six anciens présidents du Conseil avec quelques *jeunes* très distingués (puisque dans notre gérontocratie sont réputés jeunes les hommes de cinquante ans (2) ». Depuis Molière on peut être Don Juan à tout âge, mais l'interprétation de son Don Juan reste sujette aux variations du goût, de même que celle de son Arnolphe. C'est ce que Théophile Gautier nous apprend, par exemple, pour le tuteur qui soupire et se contorsionne dans l'*École des Femmes*. Ayant assisté, en 1848, à une reprise de l'œuvre, il loue l'acteur Provost de ce qu'il a montré, dans le rôle d'Arnolphe, « une face pensive et morose, au lieu, dit-il, du masque grimaçant et drôlatique dont nous avons l'habitude ». Il ajoute : « Peu s'en est fallu qu'on ne pleurât à la scène de jalousie », devant cette interprétation « nouvelle et prise au cœur même du sujet (3) ». L'acteur et le chroniqueur avaient tort sans doute. « Le cœur du sujet » n'est pas tel : dès lors, il n'autorisait pas l'interprétation presque tragique que Lucien Guitry a donnée plus tard du même rôle. C'est une réflexion du même ordre que formule, à propos du « sens » de M. Jourdain, un artiste habile de la Comédie-Française, qui

(1) BIBLIOTHECA ROMANICA, nos 225-227, *L'École des Femmes*, éd. F.-ED. SCHNEEGANS, p. 15.

(2) RENÉ PINON, *Revue des Deux Mondes*, 1926, II, p. 719.

(3) *Histoire de l'Art dramatique*, VI.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

est en même temps un historien très bien informé de la *tradition* et un analyste délicat du *répertoire* : « Il était de mode, avant Maurice de Féraudy et Léon Bernard, de le jouer sans éclat, afin d'atténuer les pataquès; voire de donner au personnage un air de simplicité finaude, étriquée. D'aucuns prétendaient même qu'il était nécessaire de faire sentir à la fin le *drame sombre* (sic) de la folie des grandeurs (1) ». Assurément, l'auteur comique, à qui Louis XIV avait demandé la bouffonnerie turque, n'avait pas songé à ce *drame sombre!*... Dans le monde des théâtres, son Tartuffe a été particulièrement matière à controverses et, naturellement, à *rendus* personnels. Les acteurs ne manquent point qui, suivant une de leurs expressions argotiques, ont *vu le rôle* d'après des idées qui leur sont propres. La chose s'explique cependant ou se justifie mieux que pour le pauvre héros de l'*École des Femmes*. Dans *Tartuffe ou l'Imposteur*, ainsi que nous l'avons remarqué, les intentions de l'écrivain n'apparaissent pas nettement. La pièce a subi des remaniements et le personnage manque d'unité ou de clarté. Mais le temps et le milieu social ont agi sur lui comme sur tous les grands rôles du répertoire. Les artistes l'ont modifié d'après leur tempérament et l'atmosphère où ils vivaient. Molière en avait fait un rôle *comique*, et il l'avait réservé à l'emploi des valets. La tradition indiquée par lui s'est maintenue jusque vers la fin du XVIII^e^ siècle. A partir de là, Tartuffe entre dans la catégorie des premiers rôles, mais il entre aussi dans le domaine *dramatique* : « Avec Molé, Fleury, Damas, il n'excite plus le rire, mais l'indignation. Et ce changement est bien, comme on dit, *en fonction* des progrès de la *philosophie*. Sous la Restauration, sous Louis-Philippe, le rôle est de plus en plus poussé au noir; ce n'est plus Tartuffe, c'est Rodin. Puis il y a une détente, et c'est la période du Tartuffe passionné, mélancolique, romantique. Worms, avec son jeu concentré, sa voix prenante, sa face émaciée et ses yeux profonds, en faisait un

(1) JULES TRUFFIER, *Conferencia*, 15 janvier 1927, pp. 131-132.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Werther. Mais, de son côté, Febvre le jouait en grand seigneur élégant et sceptique : c'était Almaviva qui se déguisait en *dévot* pour une nouvelle aventure (1) »... Coquelin et Got ont tenu pour le comique. Lucien Guitry a fait de même. Il est allé jusqu'à l'interprétation qui met sous les yeux du spectateur un hypocrite qui est un *ignorantin-auvergnat* (au Vaudeville, mars-avril 1923; au Théâtre Édouard VII, novembre-décembre 1924). Après lui, après Lucien Guitry, c'est Charles Grandval (de la Comédie-Française) et, avec Charles Grandval, c'est encore un nouveau Tartuffe, c'est un Imposteur « qui est un aventurier au petit pied, perdu par les sens, un paysan obtus, mais rusé, sans allure, qui ne peut vraiment duper que ce benêt d'Orgon et cette vieille pie borgne de Mme Pernelle. Il n'ose hausser le ton qu'au cinquième acte, lorsqu'il se croit maître de la situation. Le reste du temps, ce ne sont que pleurnicheries, simagrées et contorsions (2) ».

De son côté, Alceste devient « ondoyant » dans les interprétations que les successeurs de l'acteur-auteur Molière en ont fournies à la postérité. Cet acteur-auteur l'avait imaginé et le donnait en *comique* (3). Tels de ses successeurs l'ont rendu pathétique. Faut-il s'en étonner absolument? Non certes, pas plus que des façons de jouer les autres rôles, façons qui vont également à l'encontre de la pensée de l'écrivain, ou de la traduction établie après lui. Elles se justifient, ou plutôt elles s'expliquent par la raison que les grands rôles ou les personnages célèbres se détachent petit à petit de leur actualité, pour vivre une vie propre et qui leur est faite par les milieux et les âges qu'ils traversent.

---

(1) Ch.-M. Des Granges, *Tartuffe* (conférence faite à l'Odéon) : Odéon-Magazine, bi-mensuel, 2e année (1923), no 16, p. 15.

(2) André Lang, *Annales politiques et littéraires,* 19 septembre 1926, p. 301.

(3) Voir, entre autres, l'interprétation de Baron : G. Michaut, *Les Luttes de Molière,* p. 239.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

§ 2. *Le Roman et la Fable.*

Amadis, Artaban, Asmodée, Barbe-Bleue, Bob, M^me^ Bovary, Calino, Candide, Carmen, Céladon, Cendrillon, Delobelle, Faublas, Ganelon, Gargantua, Gaudissart, Gavroche, Gil Blas, Gobseck, Gogo, Grandet, Grippeminaud, Homais, Jean de Paris, Manon, Mentor, Mimi Pinson, La Nouvelle Héloïse, Pangloss, Pantagruel, Panurge, Paul et Virginie, le Paysan du Danube, Perrette, Pipelet, Pococurante, Joseph Prudhomme, Quasimodo, Raminagrobis, Ramollot, René, Saint-Preux, Julien Sorel, Tartarin, Vautrin, etc. (1).

Le théâtre double très souvent le roman : celui-ci procède moins fréquemment de même à l'égard du premier. Les cas de reprise de la littérature dramatique par la littérature narrative sont, à l'ordinaire, des cas de *reprise d'idée*. Les écrivains pour enfants ont toutefois utilisé assez souvent, dans leurs récits, les gens de théâtre.

§ 3. *La Poésie lyrique et la Chanson.*

Leurs inventions s'appellent : Cadet Roussel, Fanfan la Tulipe, Franc-Boisy, Jean de Nivelle, Jenny l'Ouvrière, La Palisse, Lisette (des chansonniers), Lustucru, Macette, La Mère Michel, Pandore, Péronnelle. Des poésies qui les ont créées, de leurs chansons premières, il a surgi d'autres poésies, d'autres chansons. En outre, ces types ont passé dans des compositions dramatiques et dans des récits. Le tout — poésies et chansons nouvelles, pièces de théâtre et narrations — constitue des rééditions dans le genre de celles que nous avons fait connaître lorsque nous avons parlé, plus ou moins longuement, de Cadet Rousel, Jean de Nivelle, La Palisse, Lustucru, La Mère Michel. L'enquête aurait pu être poussée davantage et aller jusqu'à

---

(1) Pour d'autres types de La Fontaine et de Perrault, voir I, pp. 16-17, 52, 56-58, 64-73, 400-408.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

l'argot. Elle aurait rencontré cette version des infortunes de la Mère qui avait perdu son chat :

C'est la dabuche Michelon
Qu'a pomaqué son greffier [chat]
Qui jacte par la venterne
Qui le lui refilera.
Le dab Lustucru
Lui dit : Dabuch' Mich'lon,
Allez! votre greffier n'est pas pomaqué;
Il est dans le roulon
Qui fait la chasse aux tretons [rats]
Avec un bagaffre de fertange [paille]
Et un fauchon [sabre] de satou [bois] (1).

D'un autre côté, on a vu que la poésie attire chez elle les personnages auxquels le roman ou le théâtre a donné le jour. Elle les chante à son tour dans des formes diverses : lyrique savante ou populaire, chanson de café-concert, satire, romance, cantate, musique d'opéra, d'opéra-comique, de danse. Dans ces formes, elle est donc tantôt grave, tantôt rieuse. Elle fait quelquefois ses rééditions en raillant, en brûlant avec gaieté ce que le passé paraissait adorer. *Paul* de Virginie est transformé en *Po-Paul*, et deux paroliers plaisants, Saint-Prest et A. Ben, fournissent au musicien Tac-coen un texte qui raconte comment le personnage ainsi nommé vint « du fin fond d' l'Amérique, l'pays du Panama », ayant lâché Paméla pour Virginie, échappée à un naufrage. D'où le refrain :

Je m' nomm' Po-Paul
Je d'meure à l'entresol,
Aussi je m' pousse du col
De Virgin' je suis l' Paul.

C'est la chanson, qui fut célèbre au XIX^e^ siècle, de *Po-Paul ou le Gommeux brésilien*.

Un collaborateur de l'*Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*

(1) L. LARCHEY, *Dictionn. hist. d'Argot*, 1878, p. 199.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

a cité, en 1899, un quatrain sur Madame Angot, que chantait sa grand'mère et que ses enfants et petits-enfants avaient adopté :

Madame Angot est en colère,
Elle a mangé des pommes de terre,
Et son petit chat des haricots.
V'là c' que c'est que Madame Angot (1).

§ 4. *Le Dessin. L'Illustration.*

Fauvel, Chauvin, Mayeux, Dumanet, Tartempion.

Leurs origines sont mal débrouillées. Le problème des reprises demanderait un examen particulier, mais cet examen devrait être fait par un historien de l'art qui, en même temps, éclaircirait le problème des collaborateurs. Ainsi dans son *Histoire de la Caricature moderne*, Champfleury note quelque part : « Derrière Daumier, j'aperçois Philipon, qui souffle des légendes enfiellées et sans cesse lui dicte les sujets » (p. 82). Dans le même ouvrage, nous cueillons ces mots d'un article de Nadar : « Philipon créa la série à jamais célèbre des Robert Macaire, en collaboration avec Daumier comme exécutant; fut le père des *Physiologies*, du *Musée Philipon*... » (p. 274).

§ 5. *Les Créateurs.*

Sont-ce nécessairement de grands écrivains? La question a déjà reçu sa réponse dans l'Introduction et dans les trois chapitres qui nous en séparent. On a constaté que des auteurs de deuxième ou de troisième rang, sinon d'un rang inférieur encore, avaient enrichi la littérature de figures caractéristiques et très vivantes, ou bien qu'ils avaient eu la bonne fortune de mettre dans la circulation des *mots qui restent*, des noms

---

(1) *Intermédiaire*, XXXIX, p. 901. Le collaborateur signe G. T. — Sur des chansons relatives à Mayeux (voir ci-dessus, II, p. 237), à Paul et Virginie (DUCHARTRE et SAULNIER, *L'Imagerie populaire*, p. 294), à Fanfan la Tulipe (chap. V).

Digitized by Google
Original from PENN STATE

propres qui sont devenus populaires et symboliques. C'est que l'invention, en l'espèce, n'est pas toujours une affaire de maîtrise. Elle est, d'abord, liée à la nature des genres littéraires. Forcément (et nous n'exprimons là qu'une vérité très commune), plusieurs classes d'auteurs sont, comme à priori, exclues du royaume où l'on conquiert les lauriers d'un vif éclat et qui attirent l'admiration des masses : ce sont les orateurs, les philosophes, les critiques. La chose revient à dire que les types sont, naturellement, le monopole des écrivains qui se livrent au jeu des fictions : les romanciers, les dramaturges, les poètes, les chansonniers et, à l'occasion, les moralistes, tel La Bruyère, à qui l'on doit des portraits d'un coloris si vigoureux : Cydias, Hermagoras, Giton, Ménalque, etc... Seulement, méritent-ils l'épithète de types? *Peut-être!* avons-nous déjà répondu dans notre chapitre premier, ou plutôt notre réponse a été : « *Oui*, pour les lettrés; *non*, pour la foule qui n'a point de lettres ». Et pourtant, la *fama* paraît avoir retenu leurs noms, et même d'autres comme Phédon, Diphile, Démocède, Diognète. Mais on cite plus souvent ces personnages par la mention ou la définition de leur caractère que par leur désignation propre : c'est *le pédant, le distrait, l'amateur d'oiseaux, l'amateur d'estampes de La Bruyère* plutôt que Cydias, Ménalque, Diphile, Démocède. N'oserait-on pas conjecturer que de pareils portraits, avec un nom plus expressif, auraient été davantage connus du grand public (1)? Ne pourrait-on pas supposer que les *originaux* du fin moraliste le sont trop pour être des hommes populaires? Songez à son Diphile, l'amateur d'oiseaux qui croit couver; à Démocède, l'amateur d'estampes, lequel « a tout Callot »; à Diognète, le *numismate;* à Giton, le riche; à Phédon, le pauvre; à Cydias, le pédant de salon. Ils ne se laissent pas ramener à une véritable unité synthétique et morale. Dans Giton, on découvre assurément des traits qui sont

(1) Cf. ALBERT COLLIGNON, *Note sur l'Onomastique de La Bruyère.* (REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, janvier-mars 1907.)

Digitized by Google

Original from PENN STATE

humains et répandus. Tous nous connaissons aujourd'hui, comme on connaissait au XVII[e] siècle, des riches ayant de ces traits, mais le personnage, portant ce nom, n'est peut-être pas suffisamment représentatif d'une idée générale. Son portrait est formé de trop de petites « hachures physiques ». La même dépense d'indications a été faite pour le dessin de Phédon, mais, encore une fois, il n'est pas *le* pauvre; c'est *un* pauvre. Remarquons en outre « le mot de la fin » des deux peintures, le mot qui, si fréquemment, arrive chez La Bruyère pour synthétiser ses descriptions et *produire l'effet :* « Giton, il est riche »; « Phédon, il est pauvre ». Une impression analogue se dégage de la lecture des lignes consacrées à Diognète et à Démocède. Encore une fois, ce sont des portraits physiques ou des portraits qui ne sont pas généraux. Leur auteur, notons-le, les appelle des *curieux*, au sens du XVII[e] siècle, des *amateurs*, des *collectionneurs*. Nous n'ignorons certes pas qu'on peut reconnaître dans une composition de l'espèce un travail littéraire qui semble être une synthèse parce que le moraliste classique choisit ses détails et les combine : « Un *curieux* pour La Bruyère, nous dit un analyste avisé de ce genre de travail, ce n'était ni tout à fait un homme, ni tout à fait un autre, mais, de même que le statuaire antique parvenait à la perfection en empruntant ici une main, là un bras, ailleurs le port d'une tête ou le tour d'un torse, notre peintre de caractères allait un peu partout demandant à celui-ci le détail d'un mot, à divers le mouvement et la saillie, à presque tous enfin des éléments dont il arrivait, avec un grand art, à recomposer les figures de ses originaux (1). » Mais ce même analyste ajoute cette observation de Sainte-Beuve, qui met excellemment les choses au point : « Quand j'appelle cela des portraits, il y a toutefois à dire qu'ils ne sont jamais fondus d'un seul jet ni rassemblés dans l'éclair d'une physionomie. Ces portraits représentent une somme d'additions

(1) EDMOND PILON, *Un Caractère de La Bruyère : l'Amateur d'Oiseaux.* (REVUE DES DEUX MONDES, 1[er] octobre 1926, p. 630.)

Digitized by Google
Original from PENN STATE

patientes et ingénieuses. » (*Nouveaux Lundis*, I). Le procédé du *peintre de caractères* apparaît dans son vif lorsqu'on voit à l'œuvre Molière « créateur de types ». Le grand comique se sert d'un procédé d'agrandissement qui est en même temps un procédé de simplification, de généralisation et de stylisation, et qui se révèle surtout dans sa nature essentielle lorsqu'on le compare au moyen de reproduire la vie dont usait le portraitiste de Cydias, Hermagoras, Giton, Ménalque, Phédon, Diphile, Démocède, Diognète, Gnathon, Onuphre, Démophile, Basilide... « Chez Molière, la concentration des données de l'observation est plus forte, l'optique du théâtre exigeant une perspective spéciale : même quand il a un seul modèle sous les yeux, Molière vise toujours au type; Tricotin dépasse l'abbé Cotin, et l'on sait combien dans Alceste il y a peu de Montausier. La Bruyère, au contraire, si parfois il a tenté de s'élever au type général (Phédon, Giton, Onuphre et quelques autres), excelle surtout à peindre les espèces plus restreintes ou les individus; son Cydias n'est pas l'éternel bel esprit, mais le bel esprit savant de 1690, entendez M. de Fontenelle ou quelqu'un qui lui ressemble fort; de même ses financiers, ses courtisans, ses ambitieux, ses distraits, ses avares sont tous quelqu'un; leur variété même est la preuve de leur individualité (1). »

Il y a plus : ne serait-il pas permis de dire que, si les *curieux* ou les *originaux* de La Bruyère ne sont pas assez humains, c'est parce qu'ils sont trop historiques; c'est parce qu'ils sont trop des portraits à dessous cachés et individuels, des *portraits à clefs?* Ainsi leur vérité humaine ne se manifeste à nous, pleine et convaincante, qu'à la lumière des commentaires. Il nous faut les éclaircissements jaillis des recherches dues à V. Fournel (*La Comédie de La Bruyère*, 1872), M. Pellisson (*La Bruyère*, 1902), P. Morillot (*La Bruyère*, 1904), M. Lange (*La Bruyère critique des conditions et des*

(1) P. MORILLOT, *La Bruyère*. (LES GRANDS ÉCRIVAINS FRANÇAIS, Paris, Hachette, 1904, p. 128.)

Digitized by Google

Original from PENN STATE

institutions sociales, 1909), E. Pilon (*Un Caractère de La Bruyère : l'Amateur d'Oiseaux*), et à d'autres encore, pour que nous voyions bien qu'il y a dans ces curieux ou ces originaux de l'historicité et, par conséquent, de la vérité humaine. Mais la nature du genre littéraire compte aussi pour quelque chose dans la déficience ici envisagée. Les portraits de La Bruyère sont des *descriptions*, et des *descriptions* nécessairement assez courtes, ou bien auxquelles manque le développement en relief. Le talent de l'écrivain n'est pas en cause, mais bien le cadre littéraire choisi et qui est celui du moraliste qui décrit. Les personnages qu'il nous présente ne possèdent pas la vie puissante de leurs confrères du roman, du théâtre et de la lyrique, parce qu'ils ne sont pas posés, par le livre qui conte, par la scène qui peint, en des attitudes que le public retient nettement.

Le problème des aptitudes personnelles des hommes de lettres étant réservé, n'est-ce pas une constatation qui est à faire en ce moment, savoir qu'on peut être Montaigne, Bossuet, Pascal sans avoir créé de la vraie vie dans une littérature? Cette constatation n'a rien de déshonorant, sans aucun doute, pour ces illustres penseurs et leurs pareils. Aussi bien du reste le terme général de créateurs n'a pas sa pleine force pour plusieurs des écrivains auxquels nous l'appliquons. Il nous faut encore le redire : tous n'ont pas nécessairement du génie. Mais leur renommée est de celles qui réjouiraient les plus ambitieux, la renommée d'avoir mis au jour l'un de ces personnages dont l'appellatif générique et la physionomie morale ont passé à la postérité. L'anecdote suivante contient, à cet égard, une péremptoire démonstration. Elle est contée dans le *Journal de Fidus sous la République opportuniste*, journal daté d'avant 1879 et qui doit être d'Eugène Loudun :

> Il y a quelque temps, il s'agissait, à l'Académie, de donner un prix, qui est plutôt un secours qu'une récompense. Il y avait deux concurrents : Alphonse Karr et Henri Monnier. La majorité penchait pour le premier... On allait lui donner la plus grosse part, et la plus petite à H. Monnier, très vieux et très malade d'ailleurs, quand Désiré Nisard prit la parole ; il fit observer que M. Alphonse Karr était un

Digitized by Google
Original from PENN STATE

écrivain de beaucoup d'esprit et d'un grand bon sens; il a fait quelques romans assez piquants; mais après tout, ce n'est qu'un journaliste dont les récits ne laisseront pas de traces; dans quelques années, ses romans seront oubliés; et qui s'intéressera à ses sarcasmes sur des incidents du jour? — Henri Monnier, au contraire, dit-il, a fait une chose qui durera : il a créé un type, et un type qui vit, que vous connaissez, que vous voyez, et auquel vous ne pouvez vous empêcher de penser : Joseph Prudhomme! Celui-ci vivra; il est donc supérieur à l'autre, et la gêne égale d'ailleurs, c'est à Henri Monnier qu'il faut donner la première et la meilleure part. — Et il l'emporta (1).

Mais s'il l'emporta, on ne doit pas aller jusqu'à déclarer, avec Champfleury, « que le célèbre caricaturiste a créé, sans s'en douter, la plus grande figure du XIX[e] siècle », ni comparer son œuvre à la *Comédie humaine* de Balzac (2). Assurément, son Prudhomme lui vaudra de rester un auteur connu. Sans cette très heureuse invention, les *Scènes populaires* auraient bien perdu de leur vogue; mais elles ont trouvé là un viatique qui, d'après toute vraisemblance, les conduira beaucoup plus loin que les *Guêpes* d'Alphonse Karr. Par elles, Monnier est classé dans le groupe des inventeurs réputés, un groupe où sont entrés de plus grands ou de moins grands que lui et qui sont : le poète de *Pathelin*, Rabelais, Honoré d'Urfé, Molière, Scarron, La Fontaine, Racine, Perrault, Fénelon, Lesage, l'abbé Prévost, Voltaire, J.-J. Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Beaumarchais, Collin d'Harleville, Désaugiers, Béranger, Hugo, Vigny, Stendhal, Balzac, Dumas père, Mérimée, Louis Reybaud, Émile Augier, Flaubert, Gustave Nadaud, Labiche, Dumas fils, Sardou, Alphonse Daudet, Gyp...

Pour ces inventeurs ou pour ces pères (car chez certains d'entre eux le mérite d'invention n'est qu'une sorte de chance), les notices biographiques sont superflues. Il en faudrait une pour les autres qui portent les noms, peu brillants aujourd'hui, de Nolant de Fatouville (*Grapignan*), Dorvigny (*Janot, Jocrisse*),

---

(1) Sous la date de décembre 1879 dans le JOURNAL DE FIDUS SOUS LA RÉPUBLIQUE OPPORTUNISTE, *De la mort du Prince-Impérial jusqu'à la mort de Gambetta*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, in-18, pp. 47-48.

(2) P. MARTINO, *Le Roman réaliste sous le Second Empire*, Paris, Hachette, 1913, in-18, p. 66. (Le propos est de 1846.)

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Joseph Aude et Lyon (*Cadet Roussel*), Maillot (*Madame Angot*), Antier, Paulyanthe, Saint-Amand (*Robert Macaire*), Barateau, Decourcelle et Barbier (*Jenny l'Ouvrière*), Dumersan et Varin (*Bilboquet*).

De rapides indications ont été données pour Dorvigny et Joseph Aude. Nous avons dit au sujet du premier qu'il s'était plaint de rapt commis à son détriment. Pour le second nous avons rappelé qu'il avait également pris soin de faire valoir ses droits de paternité sur un personnage dont la fortune littéraire lui est due. Il a signé, comme on l'a constaté : *l'auteur des Deux Cadet Roussel*. Mais son nom n'en brille pas avec plus d'éclat, à l'heure présente, parmi les représentants des lettres françaises de l'époque impériale. Regardé à la distance d'un siècle, il se perd dans la foule des écrivains qui ont travaillé, en son temps, à la constitution du cycle de son Cadet Roussel, et aussi des cycles des autres types du même âge : Janot, Jocrisse, Madame Angot. Il ne mérite pas d'être étudié biographiquement avec plus de soin que la plupart de ces écrivains dont nous croyons devoir grouper les noms aux fins de mieux instruire nos lecteurs, si nous osons dire : Maillot, Leblanc, Dorvigny, Gaussier Saint-Amand, Joseph Aude, M^me^ Belfort, Augustin Hapdé, J. Flan, Lion, Robineau de Beaunoir, Charles-Jacob Guillemain, M^me^ de Villeneuve, René Perrin, Pillon, Simonin, Désaugiers, Moreau, Francis, Cailhava, Léger, Brazier, Merle, de Courcy, Martainville, Caron, Charles-Louis Tissot, Prévost, M.-J. Boullault, Bosquier-Gavaudan, Dumersan, Ferdinand Laloue, J. Vernet, Simon, Dupin, Carmouche, Darbois, A.-J.-N. Rosny, Honoré Remy, Mayeur de Saint-Paul, Pompigny, Albert Duvernois, Allaire, Martelli, Armand Gouffé, Alissan de Chasset, G. Duval, Argand-Debarges, Sidony, Servières, Seurin, Favart, Saint-Hilaire, Crosnier, Varner, Brisebarre, Duvert, Lausanne, Nyon, Auguste Jouhaud, Guénée. Que reste-t-il de presque tous? Leur nom, et encore! Qu'ils aient été des inventeurs, des ouvriers de la première heure ou des travailleurs à la suite, ils appartiennent au

Digitized by Google
Original from PENN STATE

monde des éphémères. Ils ont été les amuseurs de leur génération, et la postérité les ignore. Aussi nous faut-il l'aide des répertoires bibliographiques pour savoir que beaucoup d'entre eux ont laissé un bagage littéraire que leur envieraient nos plus féconds producteurs du jour. Ce n'est pas qu'on doive à priori penser du mal des homérides ou des aèdes postérieurs. Nous aurons plus loin l'occasion de montrer que les auteurs qui marchent dans un sillon déjà tracé ne sont pas tous méprisables.

§ 6. *Provenances inconnues.*

Nous avons annoncé dans l'Introduction que la galerie des types contenait des portraits dépourvus de signature et nous avons cité l'exemple de Pathelin. Nous aurions pu y joindre les noms populaires et symboliques : Roland, Fierabras, le Juif Errant, Aliboron, Roger Bontemps, Olibrius (1), Péronnelle, Jean de Nivelle, Jean de Paris, Fanfan la Tulipe, Calino, plus les « personnages de Perrault ». Nous aurions pu également noter que Janot, Jocrisse et Cadet Roussel figuraient, en somme, à l'état civil de la littérature sous la rubrique : *Père inconnu*, car, après tout, qui a lancé leur nom? Joseph Aude et Lion ont fait du dernier un type de théâtre, mais avant eux il devait être le héros d'une chanson, et d'une chanson dont on cherche encore la provenance. Dorvigny a mis en circulation à la scène Janot et Jocrisse, mais les deux noms et les deux êtres même ne sont point sa propriété au sens absolu.

---

(1) L'origine incertaine d'Aliboron, de Roger Bontemps et d'Olibrius, au point de vue des genres littéraires, ne nous a pas permis de les rattacher à l'une des classes indiquées sous les paragraphes 1, 2, 3 et 4.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

CHAPITRE V.

L'INVENTION DES TYPES.

L'histoire externe des types a son intérêt. C'est surtout celle que nous avons essayé de retracer jusqu'ici. Leur histoire interne n'est pas moins attachante. Elle serait même de nature à séduire très vivement puisque son intérêt consisterait à rechercher d'où ils sont partis ou bien à quelles sources de vie et de littérature leurs inventeurs les ont puisés.

D'une façon générale d'ailleurs, toute question de l'espèce nous passionne aujourd'hui. Nous voulons savoir le *comment* et le *pourquoi* de toutes les choses écrites qui eurent ou qui ont du succès. Nous désirons connaître leur genèse probable et pénétrer le mystérieux travail de leur création. Dans ce genre d'enquêtes, la curiosité entend se satisfaire à tout prix, et aucun effort ne coûte à certains enquêteurs de l'heure présente dès que l'espoir luit pour eux de forcer les portes de l'obscur laboratoire où s'est forgée quelque haute pensée artistique, quelque bizarrerie de l'esprit. Mais si rien n'est plus attirant que ces investigations, rien aussi parfois n'est plus décevant. Combien parfois, en effet, la difficulté est grande d'atteindre le fond d'où ont jailli les traits premiers d'un personnage doté d'humanité réelle, ou d'une simple apparence de vérité! Les écrivains, les créateurs eux-mêmes n'ont pas toujours une très nette conscience de ce que la gestation de leur œuvre renferme de personnel ou de suggéré. Il en est beaucoup qui, interrogés sur le « mystérieux travail », pourraient répondre à la manière plaisante de Labiche, à qui l'on faisait remarquer que le thème de l'ingratitude sur lequel repose le *Voyage de Monsieur Perri-*

Digitized by Google

Original from
PENN STATE

chon se rencontrait déjà chez Aristote (*Ethique à Nicomaque*) : « C'est là un collaborateur dont je suis bien fier et auquel je ne m'attendais pas (1). » Le problème à résoudre n'est donc pas aussi simple que semble l'indiquer une scène pittoresque d'une comédie contemporaine : *Molière*, pièce en quatre actes et six tableaux, par Jean-José Frappa et H. Dupuy-Mazuel (1922). Cette scène (la XIX[e] de l'acte II), intitulée le *Défilé*, évoque plusieurs des inspirations les plus vivantes du grand comique. VILLARCEAUX dit d'abord :

Celui qui marche en tête est M. Dartagnan... Ce grand, là-bas, c'est le marquis de Soyecourt.

MOLIÈRE explique :

Dorante, le chasseur. Je distingue parmi ces femmes Cathos et Madelon, mes précieuses, alambiqueuses de sentiments.

Et le dialogue continue :

VILLARCEAUX. — La duchesse de Richelieu.
MOLIÈRE. — Arsinoé, la prude.
VILLARCEAUX. — M[me] de Lamoignon.
MOLIÈRE. — M[me] Pernelle.
VILLARCEAUX. — MM[mes] de Guénégaud et d'Aiguillon.
MOLIÈRE. — Les dévotes !
VILLARCEAUX. — Desmarets de Saint-Sorlin.
MOLIÈRE. — Tartuffe !
VILLARCEAUX. — Le comte de Guiche.
MOLIÈRE. — Acaste...
VILLARCEAUX. — Vardes.
MOLIÈRE. — Don Juan !
VILLARCEAUX. — Le duc de Montausier.
MOLIÈRE. — Alceste...

Non, le problème n'est pas aussi simple. Molière n'aurait pas ratifié tout ce qui se dit là, si prestement, de ses créations. On a écrit toute une bibliothèque sur ses « clefs ». Les « clefs » d'autres créateurs comme Rabelais n'ont pas manqué non plus de provoquer les plus diligentes investigations. Malgré tout, les *x*, les *inconnues* persistent en bon nombre. Pendant long-

(1) *Revue d'Art dramatique*, XXXIX, 1887, p. 247.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

temps encore, la lumière pourra nous faire défaut sur ce que semblent contenir de réalité historique ou morale des personnages tels que Pantagruel, frère Jean des Entonmeures, Panurge, Brid'oie, Picrochole, Alceste, Tartuffe, Don Juan. Des complexités toutes spéciales existent pour certains types populaires. Ils plongent par leurs origines dans un passé singulièrement obscur : « Rien n'est plus difficile, a-t-on dit, que de fixer exactement l'époque où est apparu pour la première fois un caractère comique. On croit trouver son original dans une pièce ancienne, puis, à la suite d'une nouvelle recherche, on s'aperçoit que ce qui paraissait original n'est qu'une copie ou une tradition métamorphosée; souvent aussi l'artiste qui a fait la réputation d'un type l'a absorbé dans sa personnalité; le premier nom a disparu ou a été transporté à un autre type, pendant que le nom du nouveau créateur faisait oublier ses prédécesseurs en préparant une confusion de plus (1). »

On conçoit, par conséquent, que les déterminations de sources prêtent à tant de controverses. On le conçoit d'autant mieux que, même du vivant des auteurs, la critique n'est pas toujours parvenue à voir clair dans le problème des origines. Sa tâche a d'ailleurs rencontré quelquefois un très singulier obstacle : les auteurs eux-mêmes concouraient à embrouiller ou à compliquer ce problème. Ne les a-t-on pas entendus protester, à raison ou à tort, contre les « clefs » que des fureteurs indiscrets prétendaient avoir découvertes? A les entendre (et c'est là chose à retenir pour nous) leurs personnages étaient des généralisations, des *types*, et non des portraits, des photographies, des individualités. On se souvient, par exemple, des protestations (elles sont célèbres) de Molière dans la Préface des *Précieuses ridicules*; de La Bruyère en tête de ses *Caractères*; d'Édouard Pailleron dans l'Avant-Propos du *Monde où l'on s'ennuie*, au sujet de son « Monsieur Bellac ». S'ils disent vrai, si réellement, dans ces cas, comme dans beaucoup d'autres de

(1) CELLER, *Les Types populaires*, p. II.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

même espèce, nous avons devant nous des synthèses, les études dont nous parlons ne se justifient pas, ou plutôt elles ne sont point possibles. En effet, si l'idée de type implique celle de portrait général, de portrait fait de plusieurs autres, n'est-ce pas une tâche vaine que de chercher à cette création un modèle individuel ou unique? Sans doute, mais s'il y a combinaison de plusieurs portraits, s'il y a fusion de plusieurs modèles, les investigations sur ces modèles ne sont point superflues.

Dans les pages qui vont suivre, nous en signalerons quelques-uns, à titre démonstratif. On verra comment les écrivains s'inspirent de la vie : de leur vie propre ou de celle qui s'est vécue autour d'eux. Mais d'autres recherches seront aussi rappelées : celles qui se rapportent aux sources de littérature. La vie n'est pas seule à inspirer les livres. Les gens de lettres font plus qu'observer, ou que regarder en eux et autour d'eux : ils lisent, et même plus qu'on ne croit, ou plus qu'on ne l'a cru. Nous venons de dire qu'actuellement la critique se passionne pour des problèmes de l'espèce. Sans doute il y a longtemps qu'on se demande si, chez l'écrivain, la mémoire n'a pas été parfois aussi active que l'imagination, mais jamais, sur ce point, les enquêtes n'ont été conduites avec la rigoureuse méthode des jours présents. On sait le résultat auquel d'ordinaire elles ont abouti. Nous l'avons déjà formulé par la citation des deux vers de Musset :

Rien n'appartient à rien; tout appartient à tous.
C'est imiter quelqu'un que de planter des choux.

Sous les désignations : *Le moi des écrivains; Leur entourage ou la vie des autres; Les livres,* désignations qui représentent les trois sources d'inspiration des types populaires, nous rangeons quelques indications qui n'ont donc d'autre mérite ou d'autre valeur que de servir d'exemples. Ces indications ne sont fournies qu'en vue des conclusions générales qui, seules, importent pour notre travail. On voudra bien observer que déjà les chapitres précédents renferment des notes sur les noms ou

Digitized by Google
Original from PENN STATE

les personnages : Bobèche, Mayeux, Gandin, Bidard, Fracasse, Gigogne, le Juif Errant, Roger Bontemps, M. de Crac, Prudhomme, Janot, Jocrisse, Crispin, Jodelet, Antony, Chatterton, les farceurs de la Comédie Italienne et de l'ancienne comédie française, les types de Molière.

PREMIÈRE PARTIE

Le travail d'invention et de documentation. — Les sources. Les modèles ou les originaux des types.

I. — Les sources vivantes : l'écrivain qui s'inspire de lui-même.

Il est difficile de réaliser pleinement dans la vie le type de Céladon. On ne rêve pas à la dame de ses pensées durant le long temps que prennent à s'écouler les péripéties des cinq volumes du roman de l'*Astrée*. Mais il y eut toujours des amoureux transis sur notre globe; il y eut toujours de tendres roucouleurs et c'est ce qui fait qu'on s'est demandé de quel type réel Honoré d'Urfé avait pu s'inspirer. Ne serait-ce peut-être pas de lui-même? Les soupirs de son héros sont-ils, en d'autres termes, une fiction ou une confession? Et la critique a répondu par une conjecture qui paraît des plus plausibles : « Il y a dans l'*Astrée* non point peut-être l'histoire d'Honoré et de Diane de Châteaumorand, mais bien l'histoire des *diverses passions* qui ont occupé *cinq ou six ans* de sa vie (1) ». D'après cette conjecture, d'Urfé aurait été Céladon. Mais la critique a également noté que l'auteur de l'*Astrée*, être complexe comme la plupart des hommes, et non simple comme un type littéraire, pouvait

---

(1) G. Michaut, *Honoré d'Urfé. OEuvres poétiques choisies, et précédées d'une Introduction.* (Petite Bibliothèque surannée, Paris, Sansot, 1909, pp. 20-21.) Il y a longtemps que l'identification est faite.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

avoir été aussi le modèle de son personnage d'Hylas qui a quelque chose d'un type (1).

Molière a davantage provoqué la discussion. S'il fallait en croire certains de ses exégètes, l'ensemble de sa vie serait indirectement conté dans ses pièces. Les investigations ont commencé de bonne heure. Il y a longtemps qu'on a voulu, par exemple, reconnaître dans son Arnolphe ou dans son Alceste le mari jaloux et tourmenté qu'il fut dans la réalité, l'époux d'une coquette, d'une Célimène. Mais entre Molière et Alceste, entre Célimène et Armande Béjart, on n'observe de trait commun que la jalousie, d'une part, la légèreté, de l'autre. En outre, il n'est pas vraisemblable que le grand écrivain ait livré sa vie privée à cette espèce de déshabillage scandaleux. Enfin, cette hypothèse de l'autobiographie repose sur un libelle : *La Fameuse Comédienne, ou Histoire de la Guérin*, qui date d'environ vingt ans après le *Misanthrope* (2).

Molière s'est-il représenté dans Argan? En partie, peut-être, comme dans le *Misanthrope*, mais il est loin d'être là, non plus qu'ailleurs, la source unique de son type (3). Le *Malade imaginaire* ne saurait passer pour un persiflage; c'est la réponse du poète à l'œuvre intitulée : *Elomire hypocondre ou les Médecins vengés*.

De même qu'Alceste, le chevalier des Grieux est la victime d'une coquette. On suppose ou plutôt certains critiques prétendent que l'abbé Prévost fut une victime similaire dans la réalité : « Son roman de Manon Lescaut est la simple histoire — arrivée, n'en doutons point : l'auteur nous l'affirme et nous en fournit les preuves, l'histoire de Prévost, peut-être, ou un

---

(1) G. MICHAUT, *Ibidem*, p. 26.

(2) FRITSCHE, *Molière-Studien*, pp. 42-43.

(3) EUGENE RIGAL, *La Comédie de Molière : L'homme et l'œuvre*. (REVUE D'HISTOIRE LITTERAIRE DE LA FRANCE, janvier-mars 1904.) LE MÊME, *Molière*, Paris, Hachette, 1908, 2 vol. in-16.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

fragment de son autobiographie peut-être encore, mais qui le sait? — d'un fils d'honnête bourgeoisie entraîné peu à peu par une passion irrésistible, pour une indigne, à l'oubli de lui-même et des siens, à des complaisances, des complicités, des compromis déshonorants pour un honnête homme, à l'escroquerie, à l'assassinat, à la honte. » Ainsi dit l'un des biographes de l'auteur (1), mais la démonstration complète reste à faire.

En revanche, l'accord règne chez tous les biographes de Beaumarchais pour le reconnaître dans son illustre héros. N'a-t-il point joué, d'ailleurs, Figaro dans la vie avant de le porter et de le réaliser à la scène? N'a-t-il point, comme lui, exercé toute espèce de métiers, ou passé par trente-six conditions? N'a-t-il pas été Figaro-Janus ou les deux Figaros qui sont dans sa trilogie; un Figaro *intrigant* dans la « comédie humaine » comme un acteur dans la Comédie Italienne, et un Figaro révolté contre les injustices sociales et qu'un dessin du temps représente porteur d'un bouclier (sur lequel est peint Beaumarchais lui-même) ainsi que d'une épée qui l'aide à pourfendre les abus? Par conséquent, le frondeur du *Barbier* et du *Mariage* a dû parler pour le compte de son créateur lorsqu'il a raillé hommes et choses du temps, spécialement dans son fameux monologue : « Ambitieux par vanité, laborieux par nécessité, mais paresseux... avec délices, orateur selon le danger, poète par délassement, musicien par occasion, amoureux par folles bouffées : j'ai tout vu, tout fait, tout usé... » Telle a été la destinée de Figaro : telle aussi la destinée de Beaumarchais, ajoute André Hallays, l'un des biographes du spirituel écrivain... Et ce biographe continue par un commentaire de ces propos connus de tous, un commentaire très fin et très juste, mais un peu long pour qu'il soit reproduit ici (2). Nos lecteurs

---

(1) H. G. dans son édition de *Manon Lescaut,* pp. 21-22. (BIBLIOTHECA ROMANICA, 32, 33, 34, *Bibliothèque française.*)

(2) *Beaumarchais,* LES GRANDS ÉCRIVAINS FRANÇAIS, Paris, Hachette, 1897, pp. 184-186.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

voudront bien, sans doute, s'y reporter, et ils nous permettront, sans doute aussi, de leur rappeler nos pages sur les reprises de Figaro. Ils y verront qu'une étude sur Beaumarchais comporte nécessairement un examen parallélique de sa vie et de celle de son héros. Plusieurs de ces reprises tendent à découvrir l'auteur dans son personnage. Une épigramme de l'époque ne dit-elle pas :

Le drôle à son patron
Si scandaleusement ressemble?

Et le « patron » ne définit-il pas le « drôle » : « Figaro est l'homme le plus dégourdi de la nation? » (Préface du *Mariage*).

Au surplus, les contemporains du « patron » ne le définissent-ils pas : « l'homme le plus dégourdi de la nation?... ».

Ils nous laissent entendre que Chérubin tient également de cet homme si dégourdi, mais sans qu'on puisse pousser aussi loin le rapprochement entre eux et prétendre que, pour la création du petit page, la vie de Beaumarchais soit, ainsi qu'on l'a écrit, « l'image fidèle et l'explication de son talent ». Néanmoins le le petit page dut être joué par Beaumarchais lui-même entre douze et quinze ans. Il a trouvé une partie de ses autres traits dans les sources vivantes qui sont Voltaire, Lauzan et Florian (1).

Un commentaire analogue à celui que tous les biographes ont rédigé pour Figaro a été fait cent fois par la critique pour *René* de Chateaubriand : le René du roman, c'est le René de la vie. Ici, la ressemblance commence déjà par le nom. Chateaubriand était le vicomte François-René. Saint-Malo lui a donné le jour et quelque chose de la tristesse dont son âme a été imprégnée jusqu'à son dernier souffle. Le « mal du siècle », qui est inné en lui, se développe, par une croissance toute naturelle dans les solitudes du château de Combourg. En proie à une imagination ardente, il se sent le prisonnier d'un milieu et,

(1) Cf. LOUIS DE LOMÉNIE, *Beaumarchais et son temps*, Paris, Michel Lévy, 1873, I, pp 69 et suiv.; VALENTINE THOMSON, *Chérubin et l'Amour*, Paris, Calmann Lévy, 1911, in-18.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

essayant vainement d'en sortir, il se réfugie dans le monde des rêves. C'est ainsi que, sous les regards d'un père sévère, se forme son tempérament mélancolique. C'est ainsi que commence l'*ennui enchanté*, d'après le mot de Sainte-Beuve. C'est ainsi que le paysage sombre dont s'enveloppe son enfance fait s'épanouir en son âme le goût des songeries vagues et alanguies. C'est ainsi que *René*, le René de la littérature se forme... Mais il ne faudrait pas exagérer l'identification. Les études minutieuses, qu'on a instituées récemment sur l'enfance de Chateaubriand, nous ont révélé qu'il fut d'abord « gai et ouvert », ou, tout au moins, qu'il fut, aux premières heures de la vie, plus joyeux qu'il ne l'a dit lorsqu'il a raconté ses souvenirs de Saint-Malo, de Combourg et d'ailleurs, mais que les lectures l'ont particulièrement orienté vers les visions sombres (1). Peut-être serait-on mieux dans la vérité si l'on déclarait qu'il était né triste (car on naît pessimiste, — pessimiste, comme il nous apparaît dans ses livres et dans ses actes —), que l'aurore de l'existence s'illuminait assez facilement chez lui sous l'action des circonstances, mais que l'âge et la réflexion mirent finalement au jour ou firent pleinement jaillir son véritable tréfonds moral.

A l'image ou sur le modèle de René, toute une descendance littéraire s'est formée, ainsi que nous l'avons rappelé. Antony de Dumas est considéré, à juste titre, comme en faisant partie. Mais si l'histoire a très souvent parlé du prototype de René, elle a été beaucoup plus discrète au sujet de celui d'Antony, et pour cause : le personnage de 1831 est beaucoup moins significatif que « l'enfant du siècle » né en 1802. Toutefois, cette

---

(1) Chateaubriand fut « gai et ouvert; il a appris la *mélancolie,* non à Combourg, mais plus tard à Paris, dans les livres... René est un successeur de Saint-Preux et de Werther, enrichi encore par Ossian, Bernardin de Saint-Pierre, Beattie, le poète écossais, l'auteur du *Minstrel* ou le *Progrès du Génie.* Ses racines profondes plongent sans exception aucune dans le XVIII[e] siècle anglo-germanique ». L. Reynaud, *Le Romantisme, ses Origines anglo-germaniques,* Paris, A. Colin, 1926, in-16, pp. 145 et 158.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

histoire nous a conté qu'Antony avait existé et que Dumas, dans sa pièce si foncièrement romantique, n'avait fait que jeter sur le papier l'amour frénétique et peu régulier qui lui dévorait l'âme. L'information nous vient d'ailleurs de l'auteur lui-même. Dans ses *Impressions de voyage, de Paris à Cadix* (1833), il a dit : « Beaucoup de personnages à moi, que l'on croit des rêves de mon imagination, ont parlé, ont vécu, parlent, pensent et vivent encore. Et Cervantès a peut-être connu Don Quichotte, comme j'ai connu, moi, Antony et Monte-Cristo (1). » Et, dans ses *Mémoires*, il a précisé : « Antony, c'était moi, moins l'assassinat; Adèle, c'était elle, moins la fuite » (2). Elle, c'était sa maîtresse Mélanie Waldor, la femme d'un capitaine d'infanterie. On possède leur correspondance, qui permet de se représenter la genèse de l'œuvre ou de se la figurer sur le métier (3). La « frénésie » du père d'Antony, ou mieux du sosie d'Antony, est d'une qualité rare, ou extraordinaire, comme on voudra : c'est, assurément, de l'humanité d'exception, de l'humanité d'une heure exceptionnelle de l'histoire; mais Dumas s'est appliqué, dans le drame de 1831, à généraliser son cas. Il a dû trouver un écho dans les natures passionnées de son temps.

Stendhal a pareillement généralisé son cas dans le portrait de Julien Sorel *(Le Rouge et le Noir)*, du jeune homme positif, froid calculateur, gonflé d'ambition et d'orgueil, révolté contre la société où il a juré pourtant de se frayer un chemin coûte que coûte, et qui, d'ailleurs, ne recule devant rien pour parvenir à ses fins. C'est l'ancêtre de nos arrivistes du jour, et ce n'est pas le contemporain des romantiques René, Hernani, Rolla, Antony, Chatterton, parce qu'il n'a rien du déclamateur ou du pleurnicheur. Stendhal non plus. Il s'est défendu pourtant d'avoir fait de son héros une expression de lui-même, encore qu'il ait affecté de passer pour le modèle de Julien. Incontesta-

---

(1) Nouvelle édition, Michel Lévy, 1870, I, p. 246.

(2) Michel Lévy, 1865-1870, in-12, VIII, p. 118.

(3) H. PARIGOT, *La Genèse d'Antony*. (REVUE DE PARIS, 5 août 1898, pp. 696-726).

Digitized by Google

Original from PENN STATE

blement, il lui ressemble par son aversion du *Noir*, du bourgeois, des mesquineries provinciales, par son culte du moi, par son admiration pour Napoléon, pour tout déploiement d'énergie, pour la *virtu* italienne, pour le *beau geste*, geste violent sans doute, mais admirable parce qu'il est beau, parce qu'il part d'une main virile. L'*homme* qui ose ce geste n'aurait pas à se soucier de « la perte de vagues humanités », suivant un mot célèbre. Sorel comme Stendhal, et Stendhal comme Sorel, ne craint pas d'être un isolé. Il ne « donne » pas dans les lamentations, les navrances et les mourances de l'école littéraire à la mode.

Balzac a vécu ses œuvres comme Stendhal a vécu les siennes. On l'y retrouve avec ses imaginations, ses crédulités, ses emballements, son optimisme, ses vastes pensées, ses gigantesques entreprises, ses projets d'affaires et de livres, son labeur de Titan, son courage, son goût des plaisirs, sa pratique de la vie, son besoin de luxe et de dépenses. On le retrouve dans plus d'un de ses personnages et, par exemple, dans l'avare Grandet. Il passe cependant pour avoir été tout le contraire de son héros, puisqu'il fut le grand prodigue et le grand amateur de bibelots dans les jours d'heureuse fortune, mais son Grandet est « un avare puissant, une sorte de conquérant et de despote de l'or, parce que Balzac aimait la puissance et la conquête. Grandet accroît son bien avec l'implacable volonté que mettait Balzac à conquérir la gloire ou, plus simplement, à écrire ses romans. Et, s'il pourchasse cet or avec tant d'adresse, c'est que Balzac en avait mis tout autant à le poursuivre — pour ne pas l'atteindre ou pour le perdre (1) ». Mais un autre homme d'affaires qui lui ressemble davantage est Mercadet. Balzac fut bien plus souvent Mercadet le faiseur que Grandet. Relisez sa vie dans ses détails, et vous le verrez négociant, imprimeur, bâtisseur de châteaux en Espagne, inventeur de l'*Épicerie monstre*, éternel chercheur de bons placements et d'*affaires superbes*, industriel en éternelle expectative, qui voudrait recueillir les scories de plomb des

(1) MORNET, *Histoire des Grandes OEuvres*, p. 256.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

mines de la Sardaigne, exploiter les forêts de chênes de Volhynie en Pologne, spéculer sur les amidons et les thés d'Odessa, — vous le verrez, qui, semblable à Mercadet, combine, imagine, entasse projets sur projets, ou ruses sur ruses. Mais, malgré toutes ses imaginations et toutes ses fatigues, Balzac a *manqué sa vie* à bien des points de vue. La grande richesse ne lui est jamais venue ou, si l'on veut, le Pactole n'a coulé qu'à de très rares intermittences à travers sa geôle, mais il a néanmoins brocanté, il a bouquiné, il a collectionné, il a été le Cousin Pons, il a été son personnage auquel des lecteurs fidèles de ses œuvres ont récemment donné une valeur de symbole. Etant collectionneurs eux-mêmes, ils ont intitulé leur revue : *Le Cousin Pons*.

II. — Les sources vivantes : l'écrivain qui s'inspire de son entourage et de la vie en général.

C'est le cas pour tous les créateurs de types. Ils ont regardé autour d'eux, pris à gauche et à droite, pour former de ces figures symboliques qui, nous l'avons constaté maintes fois, ne pouvaient être que des résultantes.

Cathos et Madelon. — Faut-il y voir *Catherine* de Rambouillet et *Madeleine* de Scudéry? Des critiques répondent : Il n'existe aucun doute sur le fait que Cathos est l'abréviation de Catherine, malgré sa terminaison à la grecque, mais il y a loin de là à pouvoir prétendre que Molière a voulu *portraiturer* Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet. Quant à Madelon, le rapprochement avec Madeleine de Scudéry se justifie bien mieux : la Sapho du Marais était une précieuse et, dans ses romans, elle parle un peu comme Madelon à propos de l'amour. Elle est, de plus, l'auteur de la *Carte du Tendre* que cite la « pecque provinciale » de Molière. Seulement, elle n'était pas grotesque comme celle-ci!... Mais il y a une autre difficulté : les deux étymologies indiquées sont loin d'être assurées, en ce

Digitized by Google Original from PENN STATE

sens que l'origine des deux noms s'explique par des usages de la scène d'alors : ils désigneraient les actrices qui ont tenu les rôles, l'une s'appelant Catherine de Brie (c'est Cathos), l'autre étant Madeleine Béjart (c'est Madelon). La même déformation du nom réel de l'interprète se retrouverait dans le troisième rôle féminin des *Précieuses ridicules* : Marotte, rôle que jouait Marotte Ragueneau ou Marotte de Beaupré. Mais si cette thèse est vraie, elle ne résout pas la question des sources : celle-ci reste entière, et, après tout, Molière a bien pu chercher les prototypes de ses héroïnes dans le monde même. Dans ce monde, il a rencontré des modèles « généraux ». Madeleine de Scudéry a bien pu faire partie (révérence parler) de cette collection ou de cette collectivité. Circonstance fortuite ou désignation calculée, l'une de ses précieuses a reçu le nom de Madelon. En ce qui regarde l'autre, nous n'oserions pas laisser entendre qu'une intention malveillante a présidé à la confection du sien. Restons-en à l'hypothèse de la circonstance fortuite.

Tartuffe. — Est-ce une collectivité, toute une collectivité qui se trouve ici visée (les Jansénistes? les Jésuites? la Compagnie du Saint-Sacrement?) ou une individualité? L'individualité supposée serait : ou le prince de Conti (frère du prince de Condé et de la duchesse de Longueville), ou l'abbé, puis évêque Gabriel de Roquette, ou l'abbé de Pons, ou M. Charpy sire de Sainte-Croix, ou le Président de Lamoignon, ou Arnauld d'Andilly, ou le baron de Renty, ou le marquis de Fénelon, ou le comte de Brancas, ou le Père Desmares, ou le Père La Chaise, ou le barbier lyonnais Jacques Cretenet (déjà représenté par Scarron dans le Montufar de ses *Hypocrites*), ou un agent de la police secrète (1)... La liste pourrait être

(1) De la copieuse « littérature » du sujet, nous ne citerons que quelques travaux récents : G. Charlier, *Le Premier Tartuffe;* G. Michaut, *Les Luttes de Molière;* Le même, *L'éternel problème de Tartuffe : Une solution nouvelle* (Revue des Cours et Conférences, 30 avril et 15 mai 1925); Jacques Arnavon, *Qui était Tartuffe et d'où venait-il?* (Revue hebdomadaire, 10 janvier 1925); Francis Baumal, *Tartuffe et ses*

Digitized by Google
Original from PENN STATE

allongée, mais, à notre sens, elle devrait se terminer par cette conclusion : Tartuffe ne paraît pas être un portrait individuel; c'est plutôt un symbole dans lequel la morale d'une « compagnie » (Jésuites, ou Jansénistes, ou autres) serait attaquée. Aussi bien du reste, les traits caractéristiques de l'hypocrite s'offraient en masse dans la littérature antérieure, par exemple, dans la première satire de Jacques du Lorens; mais, assurément, Molière avait de quoi constituer la substance de son type dans les individualités et les collectivités précitées, ou mieux, dans la France contemporaine. En d'autres termes, « Tartuffe est une géniale synthèse. Il rassemble, résume et condense en lui des traits qui viennent pour une part de la réalité observée, et pour une autre de réminiscences littéraires. Et ainsi s'explique qu'on ait prétendu lui découvrir tant de modèles différents (1) ».

Don Juan. — De même que l'Imposteur de religion, il a des sources littéraires, mais Molière a complété les données des livres par son observation et, de la sorte, il a rendu le personnage « énigmatique » pour les chercheurs et les curieux. D'après eux, le Contemplateur aurait porté ses regards tout particulièrement sur le prince de Conti; mais, pour établir leur thèse, ils n'ont pu fournir que des probabilités. D'autres rapprochements ne sont pas absolument convaincants non plus. Au reste, les Don Juans ont été assez abondants pendant le XVII[e] siècle pour que l'auteur du *Festin de Pierre* n'ait pas eu à prendre pour modèle une seule figure. Son type est « un symbole de l'aristocratie du temps avec ses passions, ses mœurs,

---

avatars : De Montufar à Don Juan. Histoire des relations de Molière avec la Cabale des Dévots, Paris, E. Nourry, 1925, in-16; G. Charlier, *L'Original de Tartuffe* (Le Flambeau, 1926, pp. 319-332); F. Lachèvre, *Les Originaux de Molière. Tartuffe : Cretenet de la Compagnie du Saint-Sacrement* (Revue des Études historiques, octobre-décembre 1926); F. Baumal, *Qui fut Tartuffe?* (Le Flambeau, 1927, pp. 262-282 [avec notes de réplique de G. Charlier]).

(1) G. Charlier, *L'Original de Tartuffe*, p. 332.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

ses qualités et ses vices », de sorte que « c'est sur son époque un document non moins précis et même plus vivant que les Sermons, les Lettres et les Mémoires des contemporains (1) ».

HARPAGON. — Modèles possibles : le lieutenant criminel Tardieu et sa femme Marie Ferrier; le cardinal Angelotto; le président Charles Maslon, seigneur de Bersy; le président de Champrond (2). De ces modèles, le plus souvent cité, ou le plus recommandé à l'attention, est Tardieu, qui mourut assassiné en son hôtel du quai des Orfèvres le 24 août 1665 et dont l'avarice étonnante était la fable de Paris. Il avait à son service un Maître Jacques, c'est-à-dire un cocher-cuisinier qui lui conduisait son carrosse délabré et attelé de deux chevaux mal nourris. Ce misérable lieutenant criminel portait des souliers éculés et un chapeau privé de galon et de cordon.

ALCESTE. — En dehors de Molière, il y a le prototype si souvent indiqué, d'après de nombreux témoignages contemporains : Charles de Sainte-Maure, duc de Montausier, pair de France, qui épousa M^lle^ de Rambouillet, après avoir soupiré pour elle aussi longtemps que l'aurait fait un chevalier des romans d'aventures. Toutefois des renseignements historiques ont été donnés qui établiraient que ce modèle d'Alceste fut autre chose qu'un Céladon, un roucouleur de bergeries comme devait en écrire Florian, savoir qu'il fut un homme qui connut l'art d'arriver ou de devenir quelqu'un (3).

MONSIEUR JOURDAIN. — Depuis longtemps on a renvoyé au chapelier Gandouin, un contemporain de Molière.

---

(1) GENDARME DE BÉVOTTE, *La Légende de Don Juan*, 1911, I, pp. 143-144.

(2) BOILEAU, *Satire X*; TALLEMANT DES RÉAUX, *Historiettes*, éd. Paris, III, p. 484; FRITSCHE, *Molière-Studien*, pp. 118-119; M. SOULIÉ, *Un Modèle de Molière. Le Président de Champrond* (DÉBATS, 22 février 1925 : REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, 1925, pp. 484-485).

(3) HENRI JACOUBET, *Alceste serait-il Montausier?* (REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, octobre-décembre 1924).

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Monsieur de Pourceaugnac. — Suivant la tradition, ce serait également un portrait. S'il faut en croire les uns, il aurait vécu dans l'entourage même du créateur : il aurait été son beau-frère. D'après d'autres, on devrait chercher le prototype du provincial berné dans la personne d'un habitant de Limoges. Le chroniqueur Robinet paraît y faire allusion :

Il joue aussi bien qu'il se peut
Ce marquis de nouvelle fonte
Dont, par hasard, à ce qu'on conte,
L'original est à Paris,
En colère autant que surpris,
De s'y voir dépeint de la sorte.
(*Lettres*, 23, 11, 69.)

Ne manquons pas d'ajouter que Molière parlait de Limoges et des Limousins en connaissance de cause. Il avait passé par là, et, dans sa pièce, on croit voir surgir, en vague fond de tableau, la vieille et pittoresque cité. Mais l'impresario de la troupe des Béjart a su pareillement la réputation faite aux gens de là-bas par la malignité publique et par les lettres. Ainsi la source des livres a pu se mêler à la source de vie dans l'invention des plaisantes mystifications dont le gentilhomme méridional est la victime.

Les conjectures de la critique littéraire ont suggéré à l'un de nos dramaturges, Georges Toudouze, une piquante idée dans les *Derniers Fâcheux*, « comédie dramatique » en un acte et en prose (15 janvier 1925, Odéon) : l'idée de représenter Monsieur Léonard de Pourceaugnac, gentilhomme limousin, qui vient protester publiquement contre l'emploi fait de sa personne sur les planches par cet impertinent de Molière.

Trissotin. — On dit que Molière a représenté Gilles Ménage, « le savant Ménage » (1613-1692), sous les traits de Vadius dans les *Femmes savantes*. La chose est douteuse. Il paraît plus certain que c'est l'abbé Cotin qui lui a fourni son Trissotin. L'identification a pourtant été contestée, et l'on a fait remarquer que « Trissotin a beau avoir un nom qui rime à Cotin ou réciter

Digitized by Google
Original from PENN STATE

un sonnet qui se trouve dans les œuvres de l'abbé; sa figure a une ampleur que celle du pauvre poétereau d'almanach était loin d'avoir (1) ». Reste pourtant l'argument — et c'est un argument sérieux — que les misérables vers débités par le grotesque personnage devant Philaminte sont extraits du bagage poétique même du dit abbé. Il y a en outre (c'est aussi un argument sérieux) la forme première du nom du pédant. Molière l'avait d'abord désigné Tricotin... et, de Tricotin à Cotin, la distance n'est pas grande, certes! Nous savons bien qu'on réplique à cette double preuve que le caractère de Cotin se trouvait à grande distance de celui de Trissotin. Il n'était pas méprisable, lui, et il méritait de figurer dans le monde des braves gens pour son âme bonne et désintéressée. Mais les partisans de l'identification de « l'honnête homme » que fut Cotin et de « l'être misérable » qu'est Trissotin ne prétendent point que le portrait du premier se trouve reproduit dans celui du second : Trissotin, c'est un agrandissement; c'est un Cotin modifié. Remarquez d'ailleurs que la pièce des *Femmes savantes* le donne pour jeune et qu'à l'époque où elle fut jouée, « personne n'eut de peine à saisir le moment où Molière avait cessé de tracer un portrait; il était évident pour tous que Trissotin aspirant à la main d'Henriette ne pouvait plus être confondu avec l'abbé Cotin, déjà vieux, et qui avait passé la plus grande partie de sa vie dans les ordres (2) »... Cette vie est finie et bien finie; elle serait à jamais rayée de l'histoire si les *Femmes savantes* n'en maintenaient la mention dans les registres de l'historiographie littéraire. L'épigramme, qui courut après la mort du pauvre abbé en 1682, le dit très bien :

Savez-vous en quoi Cotin
Diffère de Trissotin?
Cotin a fini ses jours,
Trissotin vivra toujours.

---

(1) A. Le Breton, *Histoire de la Langue et de la Littérature française sous la direction de Petit de Julleville*, V, pp. 53-54.

(2) M. Pellisson, *Les Femmes savantes*, édit. Paris, Delagrave, 1887, p. 2.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

PANCRACE. LES MÉDECINS DE MOLIÈRE. — Voir II, pp. 297-298.

LA COMTESSE DE PIMBÊCHE, de Racine. — Prototype supposé : la Comtesse de Crissé, attachée à la maison de la duchesse douairière d'Orléans, et connue pour sa manie de plaider.

TURCARET. — Provenance discutée. Ce serait, dit-on, le fameux financier de Montauron auquel le grand Corneille dédia sa tragédie de *Cinna*. Fils du capitaine Puget de Montauron, on pourrait le définir « en instantané » : un parvenu cynique, vaniteux, très entendu aux affaires, un homme fastueux et dépensier (1). — Alors, Lesage n'aurait pas songé à Samuel Bernard, un prototype également mis en avant par la critique? — Mais, réplique-t-on, ... la critique, si vous le voulez, vous fournira dix autres modèles vivants, sans compter qu'elle peut citer encore des modèles littéraires (2).

PAUL ET VIRGINIE. — Le siècle qui vit naître Turcaret fut, en littérature, le siècle de l'esprit, du sarcasme et de la raison froide. Il fut également celui de la sensibilité; il nous a donné Paul et Virginie, les deux figures « enfantines » qui symbolisent, aux yeux de la postérité, l'amour ingénu. Qu'y a-t-il de véridique dans leurs aventures? Les réponses qu'on a données à cette question portent spécialement sur Virginie, l'héroïne du naufrage du *Saint-Géran*. Ce naufrage est un fait historique, mais il a été arrangé par l'auteur. Voici ce qu'il en a dit : « Un jour, étant au Jardin du Roi, une dame, d'une figure intéressante, accompagnée de son mari, ayant su de M. Jean Thonin, chef de ce jardin, que j'étais l'auteur de *Paul et Virginie*, m'aborda pour me dire : — Ah! monsieur, que vous m'avez fait passer une nuit terrible! Je n'ai cessé de gémir et de fondre en larmes. La personne dont vous avez décrit la fin malheureuse

---

(1) H. BIDOU, *Conferencia*, 1er mars 1921, pp. 245-246.

(2) LINTILHAC, *Lesage*, p. 89.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

avec tant de vérité, dans le naufrage du *Saint-Géran*, était ma parente. Je suis créole de Bourbon. — J'appris ensuite de M. Jean Thonin que cette dame était l'épouse de M. de Bonneuil, premier valet de chambre de *Monsieur* ». Et là-dessus, Bernardin de Saint-Pierre reproduit le témoignage de cette dame sur l'historicité de la catastrophe (Préambule d'une édition de *Paul et Virginie*). Mais la catastrophe nous est connue autrement encore. On dit que, dans le naufrage, M^lle^ Louise Caillou, âgée de 16 ans, aurait péri pour n'avoir pas voulu quitter ses vêtements et être ainsi sauvée. Elle était née en 1728 ou 1729 dans une paroisse du Cotentin. Ce serait « l'inspiratrice » de Virginie; mais, d'après des renseignements d'une autre source, elle aurait échappé au désastre tandis que le naufragé était le capitaine. Quant à la peinture de l'amour ingénu qui constitue le fond du roman et qui est l'essentiel pour nous, les enquêtes ont atteint des résultats moins précis. Une critique prudente se demande si, pour l'idylle des Pamplemousses, Bernardin de Saint-Pierre n'a pas trouvé son point de départ... n'importe où, peut-être même à Paris? Lui fallait-il nécessairement une réalité déterminée pour avoir de l'imagination plastique : « Quoi de plus ordinaire que la rencontre, dans les rues de Paris, par un jour de pluie, de deux enfants s'abritant d'un jupon relevé sur leurs têtes? Ce fut, cependant, cette vulgaire rencontre qui donna au poète l'idée de ce tableau où il nous représenta Paul et Virginie *riant l'un et l'autre d'être ensemble à l'abri sous un parapluie de leur invention* et leurs deux têtes charmantes rappelant les *enfants de Léda enclos sous la même coquille* (1). »

---

(1) JULES LECLERCQ, *Au Pays de Paul et Virginie*, Paris, Plon, 1895. — Voir aussi P. LAFOND, *A propos du dénouement de Paul et Virginie* (MERCURE DE FRANCE, 1905, IV, p. 231); ANATOLE FRANCE, *Annales politiques et littéraires*, 27 octobre 1907, 25 juin 1914; *Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, LXIX, pp. 45, 257, 358, 644, LXX, p. 66; RAYMOND ESCHOLIER, *La véritable histoire de Paul et Virginie* (LES NOUVELLES LITTÉRAIRES, 19 février 1927).

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Bazile et Brid'oison. — Il y a des portraits qui sont des satires ou des caricatures. Si l'on veut bien admettre que l'abbé Cotin a suggéré l'idée de Trissotin, une chose reste certaine : Molière a été tout autre chose qu'un photographe. Il a « dénaturé » largement son original. Tel écrivain qui appartient à sa famille d'esprits, Beaumarchais, partira d'un modèle vivant et le déformera au point d'en faire une caricature satirique, ou même un contre-portrait. Chacun sait ses démêlés avec le conseiller Goëzman; ses *Mémoires* sont là pour nous relater le souvenir de la violence de ses ressentiments à l'égard de cet homme de loi qui était, en somme, un homme intelligent et énergique. Mais l'audacieux pamphlétaire ne s'est pas contenté de le livrer à la risée publique dans ces *Mémoires* célèbres qui ont tous les mérites d'une comédie politique. Il a songé à lui pour son Bazile, et, dans le manuscrit du *Barbier*, retouché en 1775, il avait modifié le nom en Guzman. Plus tard, il employa le nom ainsi modifié pour son Brid'oison, qu'il appela *don Guzman Brid'oison* (1).

Cadet Roussel. — Répétons la question posée plus haut : est-ce un personnage inventé de toutes pièces, un personnage « idéal », ou correspond-il à une réalité historique et individuelle (2)? On a prétendu le retrouver dans un pauvre fabricant de dessins à parties découpées, qui serait né à Cambrai, probablement vers 1750, et mort dans la misère en 1809. On a cité

---

(1) L. de Loménie, *Beaumarchais*, I, p. 461; Edmond Cléray, *Le véritable Brid'oison (Monsieur le conseiller Goëzman, agent secret)* (La Grande Revue, 1913, pp. 326-340); Le même, *Brid'oison policier. M. de Goëzman et les libellistes d'Angleterre (d'après des documents inédits)*, 15 juin 1924.

(2) H. Welschinger, *Le Théâtre de la Révolution*, p. 430; Staaff, *La Littérature française depuis la formation de la langue jusqu'à nos jours*, Paris, Didier et Delagrave, 1884, 6e éd., III, 6e cours, pp. 1235-1236; Marie Régnault, *Cadet Roussel*, pp. 781-782; O. Colson, *Le « Cycle » de Jean de Nivelle*, p. 121; *Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, LI, pp. 116, 211, 247, 373, 947, LXII, pp. 113, 198, 430, 537, 594, 654, 700, 767, 819, LXV, p. 289; P. Desplanques, *Revue de Bourgogne*, 15 février 1926; Ernest Therriat, *Plaidoyer pour Cadet Roussel*, même Revue, 15 mai 1926; Tresch, *Évolution de la Chanson française*, p. 538.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

un autre modèle qui aurait été un mendiant connu à Douai sous le nom de Cadet Roussel et qui aurait vécu jusqu'en 1820 ou 1821. On a supposé que l'adaptateur de la chanson de Jean de Nivelle avait chansonné, à l'époque des premières guerres de la Révolution, quelque souffre-douleur ou plastron de chambrée. On a dit également qu'il avait eu en vue : ou bien Cadet de Gassicourt, ou bien l'avocat Roussel, ou bien François Rouxel, comte de Groncey et fils d'un maréchal de France (comme il était né d'un second mariage, il fut surnommé Cadet-Rouxel). On a conjecturé, en outre, que l'adaptation de Jean de Nivelle revenait au chevalier de Chenu, qui appartenait à une vieille famille de l'Auxerrois, des environs de Diges ou de Leugny, et qui était un poète humoriste fort en vogue à Auxerre, au début de la Révolution, à cause de sa verve satirique. Cette verve se serait exercée dans la chanson aux dépens de Guillaume Roussel, premier huissier audiencier au bailliage et au siège présidial d'Auxerre, personnage rendu impopulaire par sa déloyauté, ses excentricités et ses abus de pouvoir. Autre hypothèse encore, ou plutôt complément de la thèse précédente : la chanson aurait été apportée en Flandre, et notamment à Cambrai en 1792, par les volontaires auxerrois de passage ou en séjour et adaptée à l'existence du miséreux Roussel de Cambrai. Cette thèse est séduisante. Elle s'appuie sur de sérieux considérants, entre autres sur le souvenir de la maison de Guillaume Roussel, qui serait évoqué dans les vers célèbres :

Cadet Roussel a trois maisons
Qui n'ont ni poutres ni chevrons.
C'est pour loger les hirondelles...

Il y a de plus ce couplet qui permet d'établir un rapprochement entre le « bon enfant » et l'impopulaire huissier d'Auxerre :

Cadet Roussel s'est fait acteur
Comme Chénier s'est fait auteur.
Au café, quand il joue un rôle,
Les aveugles le trouvent drôle.

Ce couplet (qui est l'avant-dernier) aurait peut-être été inspiré (d'après la dite thèse) par la part comique que prit l'huissier,

Digitized by Google
Original from PENN STATE

comme organisateur et comme auteur, dans la fête de la déesse Raison, en 1793. Mais ne serait-ce point, ainsi qu'on l'a supposé d'autre part, un couplet intercalé dans l'œuvre primitive (1)? De notre côté, nous croyons devoir faire remarquer qu'il ne présente pas la tournure des couplets précédents, qui sont construits d'après le même type : *Cadet Roussel a trois*... Il n'a pas leur manière de débuter; il ressemble au dernier qui nous apprend :

Cadet Roussel ne mourra pas,
Car avant de sauter le pas,
On dit qu'il apprend l'orthographe,
Pour fair' lui-mêm' son épitaphe...

Voulant écarter l'hypothèse qui pose pour modèle du personnage chansonné le Roussel de Cambrai, on a noté que « la triste vie du Cambrésien, un pauvre hère, solitaire sans état civil et sans gîte, un miséreux, monomane de la découpure, et sa fin lamentable d'aliéné dans un hôpital inspirent incontestablement — même s'il fut, au lieu d'un niais, un artiste d'une certaine valeur, bien oublié en tous cas jusqu'ici — un sentiment indéniable de tristesse et de pitié, au lieu de l'esprit si gai et si alerte qui règne dans tous les couplets de la chanson de Cadet Roussel (2) ».

La Lisette de Béranger. — La vraie Lisette, a-t-on dit, s'appelait Judith Frère. C'était une jolie Parisienne qui naquit en 1777 et qui précéda de trois mois le poète dans la tombe (3). On a dit aussi : « C'est Béranger qui lui donna le nom de Lisette, comme s'il eût cherché une rime à Grisette... Elle chantait ses chansons. Ç'avait été la muse du chansonnier. Elle avait eu quelque beauté et beaucoup de charmes... » Elle servait de cuisinière dans la maison (4). Mais la thèse a été

(1) Colson, *O. c.*, p. 124; G. Richard, *Chansons populaires de France,* Paris, librairie du *Petit Journal,* 1865, pp. 105-107.

(2) Therriat, *Plaidoyer,* p. 274.

(3) H. Cain, *Journal de l'Université des Annales,* 1911, p. 289.

(4) Arsène Houssaye.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

contestée, et l'on a dit également : « Sa Lisette, qui n'a guère de rapport avec mademoiselle Frère, est une création imaginaire bien calquée sur les mœurs du temps » (1)... A qui donc croire et que faut-il conclure? Admettre que Lisette est la prise de possession d'un type général à la fois d'humanité et de littérature, mais aussi que les témoignages des contemporains imposent presque l'hypothèse d'un modèle vivant. En conséquence : fiction et réalité.

Joseph Prudhomme. — Eugène de Mirecourt prétend que Monnier en aurait rencontré le thème inspirateur au *Café des Cruches* à Paris. L'histoire est amusante, peut-être plus amusante que vraie :

> L'artiste, qui fréquentait ce café, y avait remarqué certain général en retraite, personnage d'une roideur superbe et qui avait la conversation dogmatique et tranchante au possible. On l'appelait le général Beauvais... Monnier avait découvert dans toute sa personne une mine précieuse de ridicules, et la tentation d'exploiter cette mine était trop forte pour que le mystificateur n'y succombât point. Un soir, Monnier entre au café comme un coup de vent. Sa toilette a plus de recherche que de coutume. Un gigantesque jabot s'étale sur son gilet de cachemire à ramages. Son cou est emprisonné dans une cravate d'une éblouissante fraîcheur, et un col de chemise énorme, dont les bouts poignardent son chapeau, donne à sa face réjouie l'aspect d'un bouquet de fête enveloppé d'une feuille de papier blanc.
>
> Tous les habitués pressentent qu'il va se passer une scène nouvelle, insolite, étrange.
>
> En effet, après avoir cordialement serré la main du vieux militaire, Monnier prend tout à coup une voix de basse-taille, lance quelques-unes de ces phrases devenues si célèbres, nettoie avec à-propos le verre de ses lunettes, secoue son jabot, tousse, crache, fulmine contre les institutions du pays, et se rassied au milieu d'une hilarité vraiment olympienne.
>
> On avait reconnu trait pour trait ce cher général. Lui, cependant, riait plus fort que pas un, sans se douter que Prudhomme, l'immortel Prudhomme venait d'être créé de pied en cap, et qu'il lui avait servi de modèle.
>
> Quand, plus tard, Henri Monnier écrivit et publia ses *Scènes populaires*, il fit de M. Prudhomme, pour déguiser l'original, un professeur d'écriture (2).

---

(1) Thalès Bernard, *La Lisette de Béranger*, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1864, p. 8; Alexandre Schanne, *Souvenirs de Schaunard*, Paris, G. Charpentier, 1887, p. 179, déclare à son tour que Lisette ne provient pas d'un modèle individuel ou déterminé.

(2) Les Contemporains, *Henry Monnier*, Paris, Gustave Havard, 1857, pp. 36-40.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Se non è vero!.. On a cité une autre source, un autre modèle : Poissier, le massier de l'atelier Gros, fréquenté par Monnier. — Une troisième source est signalée qui renvoie à certain fonctionnaire que l'inventeur de Prudhomme aurait eu pour chef, alors qu'il était employé au Ministère de la Justice (1). Cette source paraît se confondre avec la provenance qu'on a pareillement indiquée et d'après laquelle « le limon dont Henri Monnier forma le premier Prudhomme fut un employé de ministère qui lui tomba un jour sous la main chez un feuilletoniste célèbre logé entre cour et jardin; l'employé arriva et dit gravement : — Vous habitez un *Edenne*, monsieur, un véritable *Edenne*. — Ce fut le *fiat lux* de H. Monnier. Il en fit un maître d'écriture, élève de Brard et Saint-Omer, calligraphe incomparable, mais encore plus niais, de cette niaiserie majestueuse qui est fréquente dans la petite bourgeoisie, chez les commerçants retirés des affaires... (2) ». Encore une fois : *se non è vero*... Mais, voici maintenant qu'on nous met sous les yeux une lettre de Monnier lui-même, lettre où il écrit à un ami : « Le père Chateauneuf, que tu dois te rappeler avoir vu... au café du *Rocher* de la rue de Rohan, là où s'organisaient les bandes qui allaient applaudir *Henri III* (3), où j'ai pris le type de Prudhomme (4) ».

Et alors? Où serait la vérité? Peut-être de quatre ou cinq côtés, et même ailleurs encore. Pourquoi ne dirions-nous pas que la vérité n'est nulle part et qu'elle est partout? Elle doit être dans tous les Joseph Prudhomme que l'écrivain a dû rencontrer dans sa vie.

GAVROCHE. — S'il est un Français fait pour rire de Joseph Prudhomme et pour dégonfler ses discours en baudruche, c'est

---

(1) *L'Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, 10 février 1924, LXXXVII, pp. 124-125. Les preuves données par l'auteur, qui signe EMM, paraissent sérieuses.

(2) LAROUSSE, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle.*

(3) *Henri III et sa cour*, d'AL. DUMAS, 11 février 1829.

(4) *L'Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, 10 janvier 1924, LXXXVII, pp. 29-30. Article signé C.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

assurément Gavroche. D'où vient le petit persifleur? Gustave Geoffroy répond : « Je ne sais si Hugo s'est inspiré du Gavroche avant la lettre qu'Eugène Delacroix a dressé en guenilles sur la barricade de sa *Liberté*, un lourd pistolet à chaque main, une giberne en bandoulière, qui lui bat les jambes, le visage rieur et exalté dans l'atmosphère de poudre et de gloire. C'est le même enfant héroïque et blagueur, à n'en point douter, qui a été vu par le peintre et l'écrivain aux jours de 1830... (1). » Il se pourrait que l'auteur des *Misérables* se fût inspiré de ce Gavroche avant la lettre, mais il est bien plus certain, ou plutôt il paraît incontestable que le modèle du gamin « héroïque et blagueur » vient d'un livre. Ce livre est le roman de Rey Dusseuil : *Le Cloître Saint-Méry*, roman écrit deux mois après l'insurrection de 1830, et dont l'auteur fut poursuivi par la Cour d'assises de la Seine pour provocation, non suivie d'effet, aux crimes de rébellion et de meurtre (28 février 1833). Il fut acquitté, mais son édition fut supprimée. Trois exemplaires en ont survécu. Victor Hugo, on ne sait comment, a connu le *Cloître Saint-Méry*, et il s'en est servi pour dessiner son Gavroche qui, dans ce roman, est esquissé sous les traits du gamin Joseph (2).

Gavroche appartient à la famille de Mimi Pinson, l'héroïne d'un des contes les plus réputés d'Alfred de Musset (1845) : *Mimi Pinson, profil de grisette*. Cette grisette est la modeste travailleuse qui vit ou s'alimente d'un rien, mais à qui il faut de l'amour. Elle a l'insouciance de la cigale, mais, très différente de la fourmi, elle est prêteuse quand elle le peut. Elle a du cœur, non seulement pour son amant, mais pour tous les êtres dignes d'affection : elle leur est obligeante. Son nom a volé, harmonieux et léger, sur des milliers de lèvres grâce, à la prose de l'exquis narrateur romantique, mais grâce, en outre,

---

(1) *Revue Universelle*, 15 février 1902, p. 120.

(2) R. Dumesnil, *L'Origine de deux livres des* Misérables (Mercure de France, 1er mai 1911, pp. 77-93).

Digitized by Google

Original from PENN STATE

à la musique dont Bérat a relevé la jolie chanson insérée dans le conte de 1845 :

Mimi Pinson est une blonde,
Une blonde que l'on connaît.
Elle n'a qu'une robe au monde,
Landerirette, et qu'un bonnet...

Bayard et Dumanoir en ont fait l'héroïne d'un vaudeville joué en 1845 aux Variétés. Mais un autre et grand propagateur du nom a été Murger dans ses *Scènes de la Vie de Bohème* (1851) : il a également une Mimi Pinson, grisette sentimentale, à qui Musette fait pendant. Elles sont deux sœurs par la manière dont elles aiment.

Mais cette Mimi de Murger n'est-elle qu'une réplique de celle de Musset (1)? Non, le romancier de 1851 a dû mettre du sien dans la peinture de son type. Une Mimi réelle a vécu qui s'appelait : l'un dit Marie; un deuxième Anaïs; un troisième Lucie ou Lucile... C'était une jeune fille poitrinaire qui ne fut pas secourue, aux heures de détresse, par son amant Murger. Celui-ci l'aimait pourtant, mais il la laissa mourir seule sur un lit d'hôpital. Elle n'eut pas d'ailleurs la folle existence du monde écervelé de la *Vie de Bohème*. Murger aurait donc ici mélangé une fiction littéraire venue de Musset et une réalité connue de lui-même (2).

Madame Bovary. Le Pharmacien Homais. — Mimi Pinson est une petite romantique, et même une petite romanesque, dont

(1) Sur l'influence de Musset, voir P. Martino, *Le Roman réaliste sous le Second Empire,* Paris, Hachette, 1913, in-16, p. 291.

(2) Sur cette question, voir, entre autres, A. Schanne, *Souvenirs de Schaunard* (cité plus haut, p. 403) : « Pour Murger, Mimi a été une sorte de raison sociale de toutes les femmes qu'il a connues, un terme générique applicable à la brune aussi bien qu'à la blonde. Et quand il disait Mimi, il pensait à Angèle », une de ses cousines, pour laquelle il ne put avoir qu'un amour platonique. « Mais elle avait une amie, Marie..., qui prête en partie ses traits à la Mimi de la *Vie de Bohème* ». Outre cette Mimi Ire, qui était « une femme frêle et maladive », suivant les indications du romancier, il y eut, nous dit encore Schanne, une Mimi IIe, « femme pâle aux yeux bleus », qui mourut de la phtisie à l'hôpital (elle se nommait Lucile), et une Mimi IIIe, appelée Juliette, et qui s'en alla pareillement de la poitrine.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Madame Bovary, cette grande romanesque, n'aurait point désiré vivre la vie de cigale. Elle souhaitait de plus brillantes aventures. Elle n'est pourtant pas « hors vie », car on croit la connaître très bien. Du moins, elle a été biographiée aussi exactement qu'on pourrait le souhaiter. Les témoignages des proches de l'auteur (tels Maxime Du Camp et Louis Bouilhet) et les recherches de fureteurs attentifs et patients semblent avoir établi péremptoirement que la romanesque Emma avait son prototype dans Véronique-Adelphine [Delphine] Couturier, qu'elle fut mariée au médecin Eugène Delamare et qu'elle s'empoisonna avec de l'arsenic le 6 mars 1848. Elle a vécu dans le village de Ry : « J'ai visité, écrit Mme Georgette Leblanc, j'ai regardé pierre à pierre cette maison qu'elle habitait, où le propriétaire actuel, un vétérinaire, m'accueillit si aimablement. Je vis le jardin — planté, dit-on, par le docteur — au milieu duquel un grand saule traîne jusqu'à terre sa longue chevelure verte; je vis le vieux puits paré de lierre et, tout au fond du jardin, je vis le lieu le plus émouvant de tout ce drame, cette tonnelle où Delphine avait ses rendez-vous, où Dephine souriait aux baisers!... » (1). Mais la critique a fourni d'autres détails et suggéré d'autres hypothèses. Elle a dit que l'amie de Flaubert, la sentimentale et l'exaltée Louise Colet, avait donné de ses traits et que Flaubert lui-même avait inconsciemment puisé dans sa propre sensibilité pour créer son héroïne (2).

On est également renseigné sur l'état civil des autres per-

---

(1) *Excelsior*, décembre 1890.

(2) Louis Clément, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril-juin 1909, p. 396. — Sur les origines de Mme Bovary, voir également E. Bovet, *Le Réalisme de Flaubert* (Revue d'Histoire littéraire de la France, janvier-mars 1911); Georgette Leblanc (Mme M. Maeterlinck), *Un Pèlerinage au pays de Mme Bovary*, 1913, Paris, Sansot, in-12; Dr Leroy, *Madame Bovary a-t-elle existé?* (Recueil des Publications de la Société havraise d'Études diverses, 1921, in-8°, pp. 115-124). Voir encore d'autres références dans l'étude, très documentée, d'A.-M. Gossez, *Homais et Bovary, hommes politiques* (Mercure de France, 16 juillet 1911, pp. 265-308), qui met en doute les identifications faites par la critique au sujet de l'*aventure* et des *personnages* du célèbre roman.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

sonnages du roman. Le second type, le pharmacien Homais, aurait été modelé sur l'authentique pharmacien nommé Jouanne (1).

Tartarin. — Homais est de Normandie, le pays des gens madrés et posés. Il a cependant un rien du bagou méridional, un rien de Tartarin... D'où vient Tartarin? Charles Le Goffic raconte que, d'après Mistral, Tartarin était non de Tarascon, mais de Nîmes, « qu'il s'appelait Raynaud et qu'il était le propre cousin de Daudet. Il avait voyagé chez les *Teurs;* il ne parlait que de ses chasses au lion; il en parlait comme Tartarin, en avançant sa lèvre inférieure, avec une moue terrible qui donnait un caractère de férocité humaine à sa brave figure de petit rentier nîmois. Il se reconnut si bien dans le héros de Daudet qu'il se fâcha net avec celui-ci. Les deux cousins ne se réconcilièrent que sur le tard » (2). Mais on a désigné un autre cousin de l'auteur comme prototype, un nommé Arnaud, de Montpellier (3). De plus, on a renvoyé les curieux à un modèle qui aurait été un certain Barbarin de Beaucaire (4). A ces indications, il faudrait joindre un complément qui nous vient de l'auteur lui-même. Il a écrit un roman : *Premier Voyage, Premier Mensonge* (1900), dont le héros est un petit menteur qui voyage sur le bateau à vapeur qui remonte le Rhône de Beaucaire à Lyon. Or, dans une lettre à un ami, Daudet a raconté que l'aventure ici rapportée s'inspirait d'une réalité vécue par lui : étant enfant, il a voyagé sur ce même bateau, et il a fait alors son petit Tartarin; il a dit des galéjades !

---

(1) A.-M. Gossez, *ibidem,* n'admet pas l'identification et il fait remarquer que la critique a trouvé jusqu'à six prototypes d'Homais : un médecin de Croisy-sur-Andelle; un notaire de Darnétal; un pharmacien d'Yvetot; un pharmacien de Forges-les-Eaux; Guillaume Jouan, dit Jouanne, ou son fils Adolphe Jouanne. Où est le bon? Et, des deux Jouanne, lequel faudrait-il choisir?

(2) *Annales politiques et littéraires,* 6 juillet 1913, p. 12.

(3) D'après Jousé Marcellin (*Ann. pol. et litt.*, 28 février 1926).

(4) Sur le nom de Barbarin remplacé par Tartarin, voir ci-dessous, 2e partie, I, § 1.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

III. — Les sources littéraires : l'écrivain s'inspire des livres des autres.

Déjà bien des sources ont été indiquées et, entre autres, cette source immense ou cette vaste matière indistincte que la Comédie Italienne a tenue, durant des siècles, à la disposition de la France. Elle n'existe pas toujours en des textes précis. Elle forme un patrimoine commun, un Grand Tout, ou un Grand Bien sans maître déterminé, où les Français puisent pour en tirer des Arlequins, des Cassandres, des Pierrots et autres plaisantins du genre. Nous ne reviendrons plus sur ce point et nous renverrons aux pages précédentes pour ce qui le concerne ainsi que pour la formation littéraire de différents types individuels (1). On n'aura ici que quelques notes discursives sur quelques autres personnages non encore examinés sous ce rapport.

Richeut. — Un fabliau aux origines latines, ou un « poème tout imbu de l'esprit latin et de la culture de l'école (2) ».

Grandgousier, Gargantua, Pantagruel, Panurge, Picrochole. — Autant de personnages dont la physionomie a été plus ou moins délibérément esquissée avant Rabelais (3).

Macette. — Le personnage de l'entremetteuse apparaît chez les élégiaques latins (Properce et Ovide), dans la poésie française du moyen âge et du XVI[e] siècle (*Roman de la Rose*, œuvres de

---

(1) II. pp. 289-316.

(2) E. Faral, *Le Conte de Richeut, ses rapports avec la tradition latine et quelques traits de son influence* (Bibliothèque de l'École pratique des Hautes Études. Sciences historiques et philologiques, 230[e] fasc. Cinquantenaire de l'École pratique des Hautes Études, Paris, Champion, 1921, pp. 252-270).

(3) J. Plattard, *L'Œuvre de Rabelais : sources, invention et composition*, Paris, Champion, 1910, in-8°.

Digitized by Google Original from PENN STATE

Du Bellay, une pièce attribuée à Ronsard, une élégie de Jean Doublet et le *Discours* de Lespine). Ce sont des sources qu'on a appelées directes et que Mathurin Regnier peut avoir consultées. La critique en a relevé d'autres, des sources indirectes qui sont plus vagues, moins apparemment suggestives : la *Célestine* espagnole de Fernand de Rojas et sa descendance française (les *Esbahis* de Grevin, la *Veuve* de Larivey et les *Contents* d'Odet de Turnèbe), la *Courtisane* et les *Dialogues plaisants* de L'Arétin (1).

Molière et ses types. — Un emprunteur de grande taille s'il en fût, un emprunteur qui doit aux Anciens, aux Modernes, aux Français, aux Étrangers. Pour peu qu'on soit informé du problème de ses sources, on devine le nombre de pages qu'il faudrait écrire pour déterminer la part qui revient à autrui dans ses œuvres. Victor Fournel remarquait en 1892 : « Les grandes éditions récentes de Molière qui s'attachent à signaler toutes ses imitations et tous ses emprunts sont bien propres à jeter le trouble dans l'esprit des lecteurs trop peu pénétrés de ces vérités [savoir que tous les écrivains sont des emprunteurs]. Quelquefois, indépendamment des cas de détail signalés dans les notes, on trouve reproduits, à la suite d'une comédie telle que l'*Étourdi* ou les *Précieuses ridicules*, des pièces entières qu'il a dévalisées. Il n'a eu garde de négliger surtout les vieilles sources de la gaieté nationale. Il nous est rarement arrivé de lire un ouvrage comique de l'époque ou d'une date antérieure parmi ceux qui portent le cachet de l'art qu'on est convenu d'appeler *gaulois*, sans y rencontrer quelque passage dont il s'est plus ou moins directement inspiré : tantôt une phrase, un caractère, une situation; tantôt une scène entière, ou même plus... » Et le

---

(1) Ferdinand Brunot et P. Bloume, L. Fourniols, G. Peyre et A. Weil, *Mathurin Regnier : Macette* (Satire XIII), Paris, Georges Bellais, 1900, in-8°; J. Vianey, *Mathurin Regnier*, Paris, 1896, in-8°, p. 223. — Aux sources indiquées par ces commentateurs, n'y aurait-il pas lieu de joindre la *Légende de Pierre Faifeu* (où il y a une vieille bigote nommée Macée : Pierre Champion, *François Villon*, II, p. 277) et une poésie de Clément Marot : *De Lesbia*.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

critique continue pendant trois pages sur ce thème ou plutôt il énumère des emprunts du grand comique; son énumération est incomplète, parce qu'il ne voulait et parce qu'il ne pouvait pas tout dire (1). Depuis 1892, que de travaux ont paru qui ont précisé, rectifié, ajouté! ... et il en viendra d'autres encore (2).

Turcaret. — Si Molière a vécu, matériellement, de ses devanciers dans la mesure que nos rapides informations permettent de s'imaginer, combien ses successeurs n'ont-ils pas vécu, matériellement, de lui! Il a fourni des idées notamment à Lesage, pour Turcaret. L'intrigue de la comédie de 1709 est sortie des scènes XVI et XXI de la *Comtesse d'Escarbagnas*, combinées avec les scènes I, II et III du quatrième acte du *Bourgeois Gentilhomme*. Là-dessus, Lesage a mis l'âpreté de sa moquerie, l'accent de sa colère, ou plutôt la véhémence contenue d'une conscience révoltée. Quant à son type de financier, il existe déjà virtuellement dans M. Harpin de la *Comtesse d'Escarbagnas*. Il se trouve aussi en puissance dans le Persillet de Nolant de Fatouville; dans César-Alexandre Patin, Farfadel, Mme Thibaut, Rapineau, de Dancourt; dans Griffet, de Boursault; dans Basset, de Baron, et ailleurs encore (3). Mais aucun d'eux n'est Turcaret. Aucun d'eux n'a sa valeur littéraire.

Gil Blas. — La question des sources de Gil Blas est discutée depuis deux siècles. Du débat touffu et confus qui s'est engagé à leur propos, il résulte que les imitations foisonnent chez lui,

---

(1) *Le Théâtre au XVIIe siècle*, pp. 131-135. Dans ses indications, il ne distingue pas entre les *situations*, les *sujets* et les *types*.

(2) Cf. Lanson, *Manuel bibliographique, XVIIe siècle*, pp. 377-379, *Supplément*, pp. 159-160, et ci-dessus, II, pp. 393-395, ainsi que ma *Bibliographie*.

(3) Lintilhac, *Lesage*, pp. 61-65; Young, *Michel Baron*, p. 240. — Dans *Turcaret e la sua famiglia*, P. Toldo, étudiant les financiers avant Turcaret, cite : *Le Partisan dupé ou le Riche mécontent et le Noble imaginaire* (1662) de Chappuzeau; *L'Arlequin financier* (1669) de Paguier; *La Comtesse d'Escarbagnas* (1671) de Molière; *La Matrone d'Éphèse* (1682) et *Le Banqueroutier* (1687) de Nolant de Fatouville; les *Caractères* de La Bruyère, etc.; — mais il ajoute que Turcaret offre une physionomie particulière et bien distincte entre tous ses pareils (p. 73).

Digitized by Google
Original from PENN STATE

mais le *type* même de Gil Blas ne se rencontre nulle part chez les devanciers de Lesage; il lui appartient. Lisez, a-t-on dit, l'*Histoire comique de Francion*, de Charles Sorel; vous-y retrouverez « le dessein général du roman de *Gil Blas* et même l'esquisse » du héros... Toutefois ce dernier « apparaîtra comme aussi original en regard de Francion que l'est Panurge, par exemple, un autre de ses ancêtres, à côté du Cingar de Folengo (1).

Figaro. — Un livre a été écrit qui prétend dénombrer « les aïeux de Figaro ». Il manque un peu de précision; l'arbre généalogique que l'on y prête au héros de Beaumarchais pouvait être dressé avec plus de rigueur et de netteté scientifique. Néanmoins le travail littéraire que l'on doit à Marc Monnier étale aux regards un très instructif spectacle. On y voit Figaro s'essayer, se préparer dans quantité de valets de comédie d'avant 1775; on l'y voit s'agiter, se débattre, gambader, railler dans tout un répertoire comique antérieur. Mais encore que Brid'oison ait proféré à son sujet. dans le *Mariage*, l'apophtegme célèbre : « On est toujours l'enfant de quelqu'un », nous n'apercevons personne qui puisse revendiquer sa pleine paternité. Un critique remarque en ce qui le concerne : « Il a trop de pères pour ressembler complètement à quelqu'un... Il n'a plus que quelque vague ressemblance avec les valets de la comédie antique, voire avec les Mascarille et les Scapin; il tient plus des Sganarelle et des Cliton, surtout des Frontin, Crispin, Labranche et autres, plus hardis, plus ambitieux surtout. Ses ancêtres directs, sans oublier Panurge et Gil Blas, semblent être le Crispin de Lesage, le La Ramée de Dancourt et le Trivelin de Marivaux, mais il les dépasse de beaucoup (2) ». Incontesta-

---

(1) Lintilhac, *Lesage*, pp. 88-89.

(2) H. Lion, *Histoire de la Langue et de la Littérature française sous la direction de Petit de Julleville*, t. VI, p. 626. A mon avis, La Ramée, de la *Femme d'Intrigues*, annonce bien peu Figaro, mais assurément Trivelin de Marivaux parle sur un ton qui sonne tout à fait comme dans le Monologue.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

blement, il dépasse ces valets et il en diffère. Il en diffère parce qu'il incarne une classe sociale qui monte. Dans les deux comédies de Beaumarchais, en somme, le maître et le valet du répertoire antérieur, les deux anciens compagnons d'aventures amoureuses sont devenus des rivaux. C'est une lutte entre deux classes et entre deux forces : la noblesse et le peuple. Ici, chez Figaro, c'est l'esprit, l'industrie, l'activité dans une condition subalterne; de l'autre côté, chez le comte, c'est la naissance, et c'est la richesse sans avoir rien fait pour l'obtenir. Almaviva est le moins habile et il est le maître. Figaro est le plus intelligent, et il est le valet. Aussi quand il se compare, lui qui n'est rien, au comte qui est tout, il devient tribun. C'est le Tiers État qui n'a *rien* été jusqu'alors et qui demande à être *tout*. Ainsi Figaro est vrai; ainsi il est humain.

Madame Angot. — Nous l'avons dite vraie et humaine, elle aussi. Sans conteste, elle l'est. Mais n'offre-t-elle pas quelque chose de livresque? Le problème n'a jamais été traité. Nous ne savons s'il est soluble et nous n'osons présenter ici que quelques hypothèses et quelques suggestions (1).

Parmi les œuvres dramatiques, aujourd'hui complètement ignorées, du XVIII^e^ siècle, il existe la comédie-parade en un acte de Pierre Boudin : *Madame Engueule ou les Accords poissards* (prose, avec un prologue en vers). La pièce, éditée en 1754, fut jouée, le 22 juillet 1772, sur le théâtre particulier de M^lle^ Guimard, danseuse à l'Opéra (2). Elle porte un titre qui frappe : *Madame Engueule*. Lorsqu'on entend ce titre, une très

---

(1) Pour les types précédents, nous avons restreint nos indications à leur minimum, parce qu'ils ont été souvent discutés par la critique et que, sur leur compte, il n'y a plus rien d'essentiel à dire. Le cas de M^me^ Angot est différent : aussi nous avons cru pouvoir l'examiner d'un peu près.

(2) De Léris, *Dictionnaire portatif*, pp. 271 et 518; *Anecdotes dramatiques*, III, p. 62. La pièce a été donnée aux Varietés Amusantes, le 2 novembre 1778 : L.-H. Lecomte, *Histoire des Théâtres de Paris, Variétés Amusantes*, p. 7. — Voir aussi Nisard, *Étude sur le langage populaire*, p. 417 : M^me^ Engueule dans « *Le Divorce*, dialogue en dix couplets, qui fait partie de : *Poissardiana, ou Catéchisme des Halles*, ouvrage utile à la jeunesse qui veut passer joyeusement le Carnaval. Paris, rue Carême-Prenant, n° 34. L'an II du retour de Mardi-Gras, in-18 ».

Digitized by Google

Original from PENN STATE

naturelle association d'idées fait surgir dans l'esprit le nom de Madame Angot, et lorsqu'on examine l'œuvre, on est tenté de pousser plus avant encore dans la voie des rapprochements. En effet, Madame Engueule, marchande de poisson, est une personne à prétentions et qui possède un gros magot. Elle désirerait donner sa fille Suzon à Nigaudet, commis de barrière. Suzon préfère le batelier La Vigueur et, comme toute jeune fille amoureuse qui sait ce qu'elle veut dans notre littérature dramatique, elle finit par triompher. Nigaudet est éconduit. On apprend d'ailleurs qu'il est le fils d'une revendeuse, Madame Ladouce. Le thème paraît annoncer celui qu'a traité Maillot, et cependant nous n'oserions pas affirmer que Maillot a connu la pièce de Boudin. Il a pu écrire la sienne sans avoir lu les *Accords poissards* de 1754. Nous nous tiendrons sur la même réserve en ce qui regarde les *Racoleurs* de J.-J. Vadé (11 mars 1756; à l'Opéra-Comique, Foire Saint-Germain), un opéra-comique où nous voyons également une marchande de poisson enrichie, Madame Saumon, qui voudrait avoir pour gendre le nommé Toupet — un coureur de dot! — et qui, détrompée sur son compte, laisse libre cours aux sentiments de sa fille Javotte, dont les préférences sont pour La Brèche (1). Voici encore deux sujets du même esprit dans l'*Enrôlement supposé* (comédie en un acte et en prose, 25 juin 1781, aux Variétés Amusantes) (2), et les *Cent Écus* (drame poissard en un acte et en prose, 20 novembre 1783, même théâtre), deux pièces de Guillemain. L'une nous montre la fruitière Simonne (une fruitière qui a des écus) d'abord refusant, ensuite acceptant

---

(1) M. ALBERT, *Les Théâtres des Boulevards,* p. 15, dit que le type de Mme Angot existait au milieu du XVIIIe siècle. Il ajoute qu'elle est fille de Fanchon et qu'elle compte parmi ses ancêtres Mme Saumon des *Racoleurs*. Nous ne pensons pas devoir en dire autant.

(2) Remise au Théâtre de la Cité, en 1797. Voir l'édition datée de cette année et renfermant l'indication : « Nouvelle édition avec des changements conformes à la représentation ». — Voir aussi L.-H. LECOMTE, *Histoire des Théâtres de Paris, Variétés Amusantes,* pp. 50-51.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

pour beau-fils un fort de la Halle, Thomas, lequel est pauvre, mais plaît à sa fille. L'autre nous fait assister à une autre victoire d'un fort de la Halle, Lucas, sur Badeau, marchand fripier; Lucas l'emporte, mais non sans avoir lutté contre sa future belle-mère, la poissarde Madame Thomas... Eh bien! en présence de ces deux sujets, nous avons les mêmes hésitations que pour les deux premiers. Nous nous refusons à reconnaître dans Mesdames Thomas et Simonne, pas plus qu'en Mesdames Engueule et Saumon, les prototypes de Madame Angot. Les quatre mères ne sont pas, à vrai dire, des *parvenues*. Madame Thomas est une vulgaire femme des Halles qui trime. La pièce, où elle évolue, se joue dans un milieu très populaire. Il en va de même pour Mesdames Saumon et Simonne. Le milieu est un peu plus relevé pour Madame Engueule, mais elle reste toujours marchande de poisson. Ce qui la différencie légèrement, c'est qu'elle apparaît sur la scène en « habits distingués », pour la raison que l'on va signer le contrat de mariage de sa fille. En outre, elle a quelque prétention au *comme-il-faut*. Aussi est-ce chez elle qu'on serait le plus enclin à voir le modèle de la *Nouvelle parvenue* de 1796. Mais celle-ci nous paraît exister, sous son nom même, dans le *Déjeuné* (sic) *de la Rapée ou Discours des Halles et des Ports*, discours poissard de J.-J. Vadé, mis à la scène par E. Delautel, dans une pièce jouée en novembre 1767 au boulevard du Temple, sur le théâtre éphémère d'une demoiselle Gausserent (1). On y lit que « la fille de la Ango, fruitière des Halles, épouse d'un agent de change, passant, un mois après son mariage, dans son territoire natal, fit arrêter son carrosse pour parler à ses anciennes connaissances du quartier, qu'elle appela de sa portière, en son

(1) Voir NISARD, *Étude sur le langage populaire*, p. 348, qui cite *Le Déjeuné de la Rapée, ou Discours des Halles et des Ports*, Paris, 1755, in-12, imprimés d'abord sous les titres de *Léclusade, ou les Déjeunés de la Rapée*, Paris, 1748, in-8°; — *Poissarderies, ou Discours des Halles et des Ports*, Paris, 1749, in-8°. Dans une *Lettre de M. Cadet Eustache à M. Jérosme Dubois* (ŒUVRES DE M. VADÉ OU RECUEIL DES OPÉRAS-COMIQUES, PARODIES ET PIÈCES FUGITIVES DE CET AUTEUR, nouv. édit., Paris, Duchesne, 1788, III, pp. 53-54), Cadet parle d'un inventaire : « J' vous en envoye-

Digitized by Google
Original from PENN STATE

idiome ordinaire ». Cet idiome ordinaire, nous l'entendons ensuite dans un dialogue — un dialogue en langage poissard — où la fille de la Ango, qui se nomme Manon et qui est mise comme une princesse, nous informe qu'elle veut acheter « pour son heume [homme] qui fait une bibliotèque : le Monthleri nouveau, Bestiol et Cul-de-Jatte, et les Métaphores d'Olive de la dernière oppression ». Elle continue son discours, tissu d'incorrections, par une description de sa somptueuse demeure et de son train de maison. Enfin, elle invite Marie-Louise, Marie-Jeanne et Jérôme à monter dans son carrosse, et l'on se met à boire de l'eau-de-vie à sa santé.

Pour nous, il y a là quelque chose qui est dans le ton et l'esprit du rôle de la future Madame Angot, de la poissarde parvenue de 1796 (1). On ne peut établir toutefois d'une manière péremptoire que Maillot et ses contemporains qui ont exploité le même type se soient inspirés de la prose de Vadé, mais il y là une frappante analogie à signaler. Le même Vadé nous parait devoir être mentionné une seconde fois pour une autre sorte d'anticipation. Il a été, sinon l'inventeur, du moins le vulgarisateur d'un genre de littérature à grande fortune au XVIII[e] siècle, le genre poissard. Or, ce genre pourrait bien ne pas être étranger à la constitution du genre Angot. Il est ainsi défini et célébré dans la notice des *Œuvres badines et poissardes* de Vadé, parues en 1798 : « Ce genre ne doit pas être confondu avec le genre burlesque. Celui-ci ne peint rien; le

---

rons un extrait, pour à celle fin d'en bailler la communiquance à notre joyeux *Charbonnier* d' la Foire, qui, comme oratorien des Harangères et d' nos Camarades, ayant fiché dans l'idée d' sa mémoire toute l'inloquence de leur parlementage. en a fait un *Déjeûné d' la Rapée,* dont Monsieur l' Public de Paris a bien voulu faire les frais ». — Ne serait-ce pas un morceau du même genre que nous aurions dans : *Le Goûter de la Courtille, ou Dialogue sur les affaires présentes entre quatre dames de la Halle : M[me] Saumon, la mère Gogo, la mère Écorche-anguille et Manon l'écailleuse,* s. n. s. d. SOLEINNE, n° 4006?

(1) Voir aussi l'opinion de DE MANNE et MENETRIER, *Galerie historique des acteurs,* pp. 26-27; de DE MARESCOT, *Le Théâtre,* revue bi-mensuelle, 1[er] janvier 1875; *Intermédiaire des Chercheurs et Curieux,* XXXIX (1899), p. 901; SOLEINNE, n° 3240.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

poissard, au contraire, peint la nature, basse à la vérité, mais qui n'est pas sans agrément. Un tableau qui représente avec vérité une guinguette de gens du peuple dansans, de soldats buvans et fumans, n'est pas désagréable à voir. Vadé est le Teniers de la poésie; et Teniers est compté parmi les grands artistes, quoiqu'il n'ait peint que des fêtes flamandes » ... Le Teniers de la poésie? C'est beaucoup dire pour un poète dont le « vérisme » consiste en des couplets tels que celui que chante son paysan Jérôme :

D' tous côtés me v'la donc misérabe!
Et je tumbe de scribe en syllabe;
Oui, morgué, j' vois ben, sans mitroscope,
Que v'la ma maîtresse en saintecope.

Mais qu'importe! Si même des tournures burlesques de l'espèce, si ces déformations de l'orthographe et de la prononciation sont parfois aussi artificielles que le langage des bergeries florianesques, elles ont eu leur succès. Elles rentrent dans le genre poissard qui, en même temps, est fait d'expressions crues, grivoises et populacières. Le tout fut applaudi, et longtemps la faveur resta acquise aux *chansons poissardes*, aux *bouquets poissards*, au *ton poissard*. C'était aussi le triomphe du langage des Halles.

On ne peut pas prétendre, il est vrai, que Madame Angot du Directoire, à laquelle nous revenons maintenant, parle ce langage dans ce qu'il a de populacier. Elle s'efforce plutôt de ne pas le parler et d'avoir le « verbe » distingué, mais elle déforme les beaux mots dont elle veut se servir et par là elle rejoint le genre poissard. De plus, une relation paraît exister entre ce genre et tout ce qu'il y a de « poissarderie » dans la littérature angotique. Une poissarde, ne l'oublions pas, est, ainsi que la définissent nos dictionnaires, « une vendeuse de poisson, une femme aux manières hardies, au langage grossier ». Bref, le type de Madame Angot était dans l'air avant le Directoire. Au surplus, des pièces comme *Madame Engueule*, *Les Racoleurs*, *L'Enrôlement supposé*, *Les Cent Écus*, qui

Digitized by Google
Original from PENN STATE

n'ont pas été peut-être imitées par Maillot, avaient mis en circulation un de ces cadres, un de ces schémas de comédie qui deviennent un bien commun pour les gens de théâtre et que chacun utilise sans savoir exactement d'où la suggestion lui est arrivée. Le portrait de la mère de Manon est venu s'y placer tout naturellement.

Et alors, nous objectera-t-on, Madame Angot n'est plus « une expression de la société » du Directoire? Elle est, au fond, un personnage qui a vécu en tous temps et en tous lieux. Le « nouveau riche » est éternel. Mais il est des époques qui en multiplient l'espèce. Nous l'avons vu depuis 1918. Le Directoire a été pareillement une époque multiplicatrice. Le type éternel et humain dont nous parlons s'est trouvé, de par les bouleversements sociaux d'alors, porté à un maximum de réalisation. Après tout, dans une œuvre littéraire déterminée que nous qualifions d'expression de la société, il y a presque toujours de la littérature antérieure; ou, si l'on aime mieux, un peintre de la société fait entrer dans une enveloppe littéraire, depuis plus ou moins longtemps préparée, un morceau de la vie qu'il a vécue ou de la réalité qu'il a vu vivre. En la présente occurrence, Maillot a pu n'être que ce peintre; il n'en resterait pas moins le créateur de Madame Angot, car en littérature, c'est dans le sens qui vient d'être indiqué qu'il faut entendre le terme de création.

Joseph Prudhomme. — Le terme de création peut-il être appliqué dans un sens absolu à un personnage comme lui? Non certes, mais on aurait grand'peine à déterminer les sources littéraires où Monnier a puisé. Joseph Prudhomme est déjà dans Monsieur Jourdain et autres penseurs de même force. Mais ces prototypes, c'est la nébuleuse, c'est la vague littérature qui a nécessairement préexisté à toute œuvre définitive. Il en est de même du nom de Prudhomme. Vous le rencontrez, par exemple, dans le *Monde renversé*, opéra-comique en un acte de L.-S. Do... et A. (joué à l'Opéra-Comique le 2 avril 1753 et repris la

Digitized by Google
Original from PENN STATE

même année à la Foire Saint-Laurent), où il désigne un notaire qui fait partie d'un personnel dramatique comprenant, entre autres, Pierrot, Scapin, un philosophe, et qui s'exhibe sur la scène, mais en une courte exhibition : pour un contrat de mariage seulement. Il y a aussi un M. Prudhomme, mais très différent et plus intéressant, dans le *Pont des Arts ou Scènes sur Seine,* vaudeville en un acte par G. Duval et T. Dumersan (Théâtre Montansier, 30 mai 1805). Il est ainsi présenté par les auteurs : « petit-maître de 45 ans, habitant du faubourg Saint-Germain, caricature » (le rôle était tenu par Brunet); et l'un des acteurs, le batelier Laviron, le décrit : « Un jeune homme de quarante-cinq ans, qui croit toutes les femmes amoureuses de lui, et que l'on surnomme le petit Lovelace du faubourg Saint-Germain » (scène II). C'est un élégant désœuvré qui se prétend réputé pour toutes ses conquêtes, qui recherche la dessinatrice Sophie, fille de Madame Pastel, veuve d'un peintre, mais on le berne. Son langage sentencieux fait penser à celui du vrai ou de l'authentique Joseph Prudhomme, mais pas suffisamment pour qu'on puisse supposer que Monnier s'en soit inspiré. Le célèbre caricaturiste a peut-être songé à une source littéraire qui serait le livre mentionné par l'*Événement* dans la bibliothèque du Prytanée de La Flèche : *Essai instructif de l'art d'escriture, où par une nouvelle méthode le mystère de l'escrivain est clairement découvert et expliqué par le nombre ternaire et autres enseignements; avec une ample digression sur les vérifications et comparaisons des escritures et signatures; outre les maximes importantes de l'art;* par R. Preud'homme, maistre escrivain-juré à Paris » (1). C'est là, dirait-on, un vague embryon du type de Monnier. Il y a lieu d'être beaucoup plus circonspect devant le rapprochement qui a été fait entre la fameuse pensée

(1) Je trouve cette indication dans la *Gazette anecdotique, littéraire, artistique et bibliographique* (1876, II, p. 186) de G. D'HEYLLI, qui dit : « On accorde généralement à H. Monnier l'entière paternité du type de Joseph Prudhomme élève de Brard et de Saint-Omer, expert assermenté près les cours et tribunaux ». Puis il cite l'ouvrage mentionné par l'*Événement*.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

du même Monnier et qu'il prête à son Prudhomme : « Retirez l'homme de la société, vous l'isolez », et la réflexion qu'on a trouvée dans un album d'auberge : « C'est sur ce sommet, quand personne n'est auprès de lui, que l'homme peut se dire véritablement seul (1). »

*
* *

Conclusion sur nos trois sources d'inspiration. — Elles se fondent le plus souvent en un jaillissement unique, ou elles concourent chacune, dans une mesure difficile à déterminer, à la même généralisation. Rarement elles existent, peut-on dire, à l'état isolé, ou séparément. Aussi la critique trouve-t-elle là de très grosses difficultés à résoudre. En effet, bien fin serait, par exemple, le fureteur qui saurait indiquer avec une réelle précision ce que des auteurs comme Molière et Beaumarchais ont ajouté de vérité observée et d'individualité morale aux sources littéraires pour créer Alceste et Figaro. En tout cas (et peut-être cette remarque, qui n'est pas neuve, recevra-t-elle de notre travail une sorte de consolidation), la création de personnages vivants est toujours un mélange de documents humains et livresques. Beaucoup plus que nous ne le supposons, l'écrivain, en travaillant, va de la vie à la lettre écrite, et de la lettre écrite à la vie. Pour lui, comme pour l'homme en général, la littérature est une école de psychologie. Elle lui révèle l'âme humaine et, par les enseignements qu'il en extrait, il contrôle, il rectifie, il éclaircit sa propre expérience. Bref, le littérateur fait de la littérature avec de la littérature, mais en y ajoutant la vie, en y ajoutant les compléments d'information que la contemplation de la vie lui a fournis.

---

(1) G. D'HEYLLI, *Ibidem*, 1882, II, pp. 215-216. D'après l'un des derniers numéros de pensées extraites du *Livre des Voyageurs*, au Pont d'Espagne, près Cauterets (article de Pierre Véron).

Digitized by Google
Original from PENN STATE

DEUXIÈME PARTIE.

L'utilisation des sources.

I. — L'invention des noms.

§ 1. *Les noms ont-ils par eux-mêmes une valeur expressive ou musicale?*

Une première reconnaissance à faire dans le cerveau des écrivains nous paraît être celle qui a trait aux noms dont ils décorent ou définissent leurs personnages. Comment les trouvent-ils? En examinant ce problème d'abord, nous ne prétendons pourtant pas dire que l'invention de l'étiquette ou de l'enveloppe extérieure d'un type soit nécessairement l'opération première à laquelle son créateur se livre.

Mais, avant de tenter la reconnaissance indiquée, n'y aurait-il pas une question préalable ou d'ordre plus général à traiter? La voici : Les mots, qu'ils soient noms propres ou noms communs, peuvent-ils avoir, porter, contenir en eux une valeur expressive et musicale? Existe-t-il un rapport entre leur sens et leur son? En d'autres termes, la signification des mots est-elle liée à leur sonorité? Y a-t-il des concordances entre leur rendement idéologique et leur structure phonétique? Si nous admettons qu'il y a des noms propres littéraires qui nous *parlent* vraiment, leur création provient-elle d'un phénomène conscient chez les écrivains? Ne prêtons-nous pas à ceux-ci des intentions qu'ils n'ont jamais eues? L'examen de ces problèmes nous force presque à jeter un coup d'œil sur le passé, ou tout au moins nous invite à nous demander si le choix des noms a toujours préoccupé les littérateurs. N'est-ce pas là un souci tout moderne, un souci du XIX^e^ siècle?

Les réponses à des interrogations de l'espèce ne manquent pas. On s'est déjà beaucoup préoccupé du point de savoir si

Digitized by Google Original from PENN STATE

les mots ont pour eux-mêmes ou en eux-mêmes une valeur d'expressivité musicale, ou bien si nous ne leur prêtons pas cette valeur en vertu d'un phénomène d'autosuggestion, en vertu de ces diverses actions psychologiques de nature inconsciente qui s'appellent l'idée toute faite, la tradition, la convention, l'accoutumance, l'habitude. N'est-ce point notre oreille ou notre esprit qui, « s'habituant » au sens péjoratif ou flatteur d'un nom, en arrive peu à peu à conférer à ce nom une musicalité idéologique qu'il ne renferme pas en réalité? Incontestablement, nous nous mettons tous quelque peu dans les choses écrites que nous lisons. Ou si l'on aime mieux, c'est une illusion de croire que nous lisons tous le même texte dans un livre. Nous y mettons chacun quelque chose de nous-mêmes. Nous l'augmentons d'un pourcentage de souvenirs, de pensées, de goûts personnels, d'un pourcentage constitué de notre patrimoine d'idées, de notre avoir intellectuel et moral, ou de nos impressions et de nos dispositions du moment. Un philosophe narquois a même affirmé : « Tout livre a autant d'exemplaires différents qu'il y a de lecteurs, et un poème, comme un paysage, se transforme dans tous les yeux qui le voient, dans toutes les âmes qui le conçoivent (1) ».

Sur ces problèmes relatifs à la concordance, réelle ou imaginaire, entre la valeur musicale et la valeur idéologique des mots, M. Nyrop formule des observations fines et prudentes dans sa *Grammaire historique*. Il montre que si, d'une part, « on a cru pouvoir constater qu'il existait un rapport harmonieux entre l'idée dont le mot est le symbole sonore et la forme même du mot, si [donc] on admet volontiers une certaine conformité entre l'idée exprimée et la structure phonétique du mot »; — d'autre part, « il s'agit ici de sensations très vagues et de caractère très individuel » (2). M. Jules Feller remarque sur

(1) A. FRANCE, *La Vie littéraire*, II, (préface).

(2) *Grammaire historique*, IV, pp. 3, 6 et 397. Pour cette même opinion, voir J. MAROUZEAU, *La Linguistique ou Science du Langage*, Paris, Paul Geuthner, 1921, pet. in-8°, pp. 35-37.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

le même objet : « Les noms perdent continuellement leur signification étymologique, mais ils en revêtent sans cesse de nouvelles. Un nom prend une couleur et un sens aux yeux de celui qui connaît un être porteur de ce nom. Hugo, Lamartine, Voltaire sont des noms qui éveillent en vous des idées, celles des qualités que possédaient les illustres porteurs de ces noms, pour autant que vous les connaissiez. Les saints évêques Lambert et Hubert ont protégé le nom qu'ils portaient. Au contraire, tout imbécile, tout mauvais gueux fait du tort à son nom dans un certain cercle autour de lui. Tel proposait de baptiser son fils du nom de Bruno : sa femme lui répondit que c'était un nom de chien. Elle connaissait par malheur un chien de ce nom, et ignorait, d'autre part, le célèbre fondateur de l'Ordre des Chartreux (1). » Sur la même question, M. Marcel Braunschvig nous livre ces réflexions ou ces impressions qu'il avoue être fort individuelles : « Dans les onomatopées et les mots expressifs [tels *fifre, sifflet, flûte*], le rapport qui existe entre le son et la pensée est un rapport originel. Il y a d'autres mots qui ont aussi une valeur expressive, mais dans lesquels la relation entre la pensée et le son est une relation dérivée. Tout d'abord, en effet, il arrive que les caractères du son influent à la longue sur le sens de certains mots, qui par eux-mêmes n'ont pas de signification déterminée. En examinant les prénoms, qui à vrai dire ne désignent aucune personne particulière et dont le son, par suite, ne peut exprimer aucun caractère précis d'un objet donné, on constate qu'en vertu de ses seules propriétés physiques et physiologiques le son est capable de nous suggérer certains sentiments généraux et d'évoquer en nous certaines visions un peu vagues. C'est ainsi que pour ma part je ne puis me représenter un homme qui s'appellerait Eusèbe autrement qu'avec le visage d'un individu sans caractère, jeune garçon mal éveillé ou vieillard presque éteint, et une femme qui se nommerait Christine sinon sous les traits d'une fille énervante par son

(1) *Notes de Philologie wallonne,* Liége, H. Vaillant-Carmanne, 1912, in-8°, p. 129.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

bavardage insipide ou son rire perpétuel. Or, je ne crois pas avoir jamais connu dans mon entourage d'Eusèbe ni de Christine; et les souvenirs historiques ou littéraires que ces noms pourraient me rappeler ne sont point de nature à m'inspirer pour tous les hommes et toutes les femmes qui les portent une pareille sévérité ni une pareille aversion. Il faut donc admettre que les personnes ainsi baptisées sont simplement auprès de moi les victimes innocentes des sonorités de leur nom; si tout Eusèbe m'apparaît comme un être insignifiant et toute Christine comme une créature irritante, c'est sans doute uniquement par suite des sonorités étouffées ou criardes de ces deux mots. Et de même si les prénoms de Madeleine, Lucie, Suzanne, Hélène et Jeanne évoquent, en dehors de tout souvenir et de toute association, l'image de personnes gracieuses et délicates, et ceux de Catherine, Dorothée, Ernestine, Adelaïde et Pétronille, l'image de personnes inélégantes et désagréables, n'est-ce pas la succession d'articulations faciles ou d'articulations pénibles qui seule en est la cause? (1) ».

A ce même procès ou à ce même dossier, on pourrait verser une autre pièce curieuse : c'est la longue déposition d'un témoin ou d'un écrivain intéressé, Alexandre Dumas fils, l'auteur de *Monsieur Alphonse*, comédie représentée le 26 novembre 1873. Dans l'édition de son *Théâtre complet* (Paris, Calmann-Lévy, t. VIII), sous le titre de *Notes inédites*, qui sont datées du 6 août 1885, il raconte à la suite de quelles méditations il aurait créé le prénom d'Alphonse, qui, on le sait, renferme le sens symbolique d'homme vivant aux dépens des femmes, de « souteneur ». Son exposé mériterait de retenir l'attention pour ce qu'il contient à la fois de remarques justes et d'idées préconçues, de finesse et d'ignorance ou d'irréflexion. C'est le raisonnement d'un littérateur qui a de l'esprit et qui parfois même en a trop, mais qui veut être historien, sans tenir compte

(1) *Le Sentiment du Beau et le Sentiment poétique (Essai sur l'Esthétique du Vers)*. BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE. Paris, F. Alcan, 1904, pp. 165-166.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

suffisamment des variations du goût dans le choix des noms : « La réunion, dit-il, des syllabes composant le nom de mon héros devait former avec la conception du caractère je ne sais quelle mystérieuse concordance, quelle harmonie imitative où le type particulier que je voulais présenter au public se trouvait annoncé, dénoncé plutôt. Ce nom devait trahir une dégradation morale d'un certain ordre avec une vague odeur de féminin autour »... Sur ce, le dramaturge s'interroge : « Pourquoi les noms de Joseph, de Jean, de Victor, d'Antoine, de François évoquent-ils plus l'image d'un domestique que les noms de Guy, de Raoul, de Marc ou de Gontran? » Sa réponse et d'autres réponses qu'il donne à d'autres interrogations qu'il se pose aboutissent à une sorte de conclusion générale : « Il y a certainement des faveurs et des discrédits illogiques, des tyrannies du goût, des affinités mystérieuses, inexplicables et incontestables entre certaines idées et certains noms qui n'ont cependant aucun rapport direct avec elles. Balzac avait raison : il y a des noms prédestinés ». Au sentiment de Dumas, le prénom d'Alphonse appartiendrait à la classe des prédestinés, et cette prédestination a fait que ce prénom convenait pour désigner « la bassesse morale de son personnage » de 1873, ce prénom pourtant respectable et respecté, puisqu'il a été porté dans l'histoire par des hommes qu'ont illustrés leur haute situation politique et sociale, leurs nobles origines, leur talent ou leur génie, leur glorieuse piété.

Le raisonnement est discutable, comme aussi la prétention que Dumas affiche d'avoir marqué de discrédit, à lui seul, le prénom qu'il a choisi pour le héros de sa comédie. Ce prénom avait déjà fâcheuse réputation dans certains milieux avant l'année 1873 (1). Dès lors, ne faudrait-il pas revenir à ce qui déjà a été dit : n'y a-t-il point une part, plus ou moins forte, de prévention dans l'appréciation des sonorités verbales auxquelles nous sommes habitués, dans l'interprétation que

(1) Voir ci-dessus, § 2 : *L'Origine des Noms*.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

nous donnons à certains noms littéraires devenus célèbres? On serait tenté de le croire lorsqu'on lit telles lignes de Sainte-Beuve à propos de Molière. Il a écrit : « Tartuffe, Onuphre (1), Panulphe (2) ou encore Montufar (3) chez Scarron, tous ces noms nous présentent la même idée dans une onomatopée confuse, quelque chose en dessous et de fourré » (4). Oui, réplique M. Émile Roy, « si l'on veut, mais la phrase de Sainte-Beuve laisse entendre que ces noms ont été inventés de toutes pièces par les auteurs qui les ont employés, et ce dernier point ne serait pas exact » (5). En effet, le nom de Tartuffe, pour ne retenir que celui-là, a préexisté, et d'assez longtemps, à la comédie de Molière, ainsi que le note le même critique (6) : « M. Hippolyte Lucas a depuis longtemps signalé (7) une gravure populaire représentant une vieille Macette appelée *la Tartufe*. Elle fait partie de la collection factice de gravures qui accompagne le *Recueil des plus illustres proverbes de Jacques Laigniet*, 1663 (8). Si cette collection contient des gravures certainement postérieures à 1663, elle en contient d'autres antérieures à cette date...; elle contient aussi beaucoup de types populaires anciens, tels que Jodelet le Savoyard, Dorie ou Gribouille, etc. Il est extrêmement probable que *la Tartufe* est, elle aussi, antérieure à 1663 et que ce mot désigne un défaut

---

(1) L'hypocrite dans les CARACTÈRES de La Bruyère, chap. XIII, 24, *De la Mode*.

(2) Nom donné, comme on sait, par Molière à son imposteur dans la deuxième version de *Tartuffe* (5 août 1667). Voir V. FOURNEL, *Petites Comédies rares et curieuses du XVII^e siècle*. Paris, A. Quantin, 1884, I, pp. 54-55.

(3) Personnage des *Hypocrites* (1661) de Scarron et dont Molière a dû s'inspirer pour son *Tartuffe* (voir H. CASPARI, *Die Originalität Molières im* « Tartuffe » *und im* « Avare », Inaug.-Dissert., Göttingen, W. Fr. Kaestner, 1902, in-8°, p. 48).

(4) *Port-Royal*, 5^e éd. Paris, Hachette, 1888, III, p. 288.

(5) Le texte de l'écrivain de *Port-Royal* n'indique pourtant pas une intention nette.

(6) *La Vie et les OEuvres de Charles Sorel, sieur de Souvigny (1602-1674)*. Paris, Hachette, 1891, in-8°, pp. 216-217.

(7) *Journal général de l'Instruction publique*, 1864, p. 542.

(8) *Bibliothèque de l'Arsenal*, nouv. fonds, n^os 6-677.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

physique. Un témoin digne de foi nous assure avoir vu le même nom et la même figure de *la Tartufe* dans une gravure du règne de Louis XIII, qui sera retrouvée un jour au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale » (1).

M. Roy a dit encore : « En cherchant bien on trouverait le mot de Tartuffe usité en France dans la langue populaire aux environs de 1610 et peut-être antérieurement » (2)... D'autres critiques ont cherché, et l'un d'eux a trouvé. C'est Gédéon Huet qui a fait une découverte d'où il résulte que le mot de Tartuffe a été employé dans le *Mastigophore ou précurseur du Zodiaque* (1609) par Antoine Fuzy ou Fuzi, mais au féminin : *une Tartuffe*, et qu'il devait avoir le sens de *trompeur, charlatan*. Il était donc utilisé comme terme injurieux et appliqué à un individu méprisable bien avant l'œuvre célèbre de Molière (3).

Raisonnant à la manière qui semble avoir été celle de Sainte-Beuve, nous pourrions dire que Molière a vraiment été heureux dans l'invention de cet autre nom : Gorgibus, ce nom qui paraît si bien peindre ou exprimer, par sa musicalité, la rondeur bourgeoise et l'intellectualité sommaire du père de Madelon et de l'oncle de Cathos. Serions-nous dans le vrai? Gustave Larroumet écrit à ce sujet : « Peut-être ce nom de physionomie lourde et plaisante était-il celui d'un emploi de l'ancienne comédie...; parmi les farces jouées par Molière en province se

---

(1) Outre Roy, *La Vie et les OEuvres de Charles Sorel,* pp. 216-217, voir aussi G. d'Heylli, *Gazette anecdotique,* 1876, I, p. 251.

(2) *Revue d'Histoire littéraire de la France,* 1911, p. 210.

(3) *Neuphilologus,* VI, 1921, pp. 145-148. — On pourrait se demander si le grand écrivain classique n'a pas connu plutôt le mot italien *tartufo (uomicciulo di cattivo animo)* : cf. Fritsche, *Molière-Studien,* p. 207, mais rien n'est assuré; d'ailleurs, il s'agirait encore de savoir à quelle date ce vocable s'est répandu en France. — Après la découverte de G. Huet, on doit évidemment renoncer à voir dans le nom de *Tartuffe* une « contamination » avec *Montufar,* ou bien un effet de sonorité musicale qui aurait été cherché par Molière dans le son *üf* (+ *l*) : *Montufar, Panulphe, Onuphre, Tartuffle* > *Tartuffe.* Cf. là-dessus Caspari, *Die Originalität Molieres,* p. 50; H. Schuchardt, *Lautsymbolik, Zeitschrift für romanische Philologie,* XXI, pp. 199 et 205; Nyrop, *Grammaire historique,* IV, p. 460. — La question de l'étymologie de *Tartuffe,* ainsi discutée, n'a, en somme, point d'intérêt pour nous.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

trouvait un *Gorgibus dans le sac*. Gorgibus se trouve aussi dans la *Jalousie du Barbouillé* et le *Médecin volant*, les deux canevas de Molière qui nous ont été conservés, et dans *Sganarelle*. Ce qui est sûr, c'est qu'il existait dans la réalité (voy. Retz, *Mémoires*, édition des Grands Écrivains, t. II, pp. 580-583), et qu'il convient admirablement à un gros bourgeois, brave homme et borné, comme celui de Molière. Selon L. Moland (*Œuvres de Molière*, t. II, p. 164), l'acteur *L'Épy, frère de Jodelet*, qui créa ce rôle, avait une voix de stentor; c'est là peut-être ce qui fit choisir à Molière ce mot de Gorgibus. Le *rond Gorgibus*, dit Sainte-Beuve (*Portraits littéraires*, t. II, p. 22), est un parent de Chrysale, cet autre comique cordial et à plein ventre (1). »

Il n'est pas certain pourtant que le Molière des *Précieuses ridicules* se soit imité lui-même dans cette pièce ou qu'il se soit, en la composant, « repris un bien » personnel, un bien dont il s'était fait propriétaire dans *Gorgibus dans le sac*, la *Jalousie du Barbouillé* et le *Médecin volant*. En effet, on ne sait pas s'il est vraiment l'auteur de ces trois farces (2). Quoi qu'il en soit, — et seule cette chose importe ici, — le nom de Gorgibus apparaît dans une de ses œuvres indiscutablement authentiques, les *Précieuses ridicules*. Ne l'aurait-il pas emprunté à l'ancienne comédie, à la comédie italienne? L'hypothèse émise à ce propos, sans plus, par Larroumet n'est pas de ce dernier critique. Elle provient de la préface d'une édition des Œuvres de Palaprat, en 1712; elle a été reproduite par divers critiques, mais sans qu'ils l'aient appuyée d'aucune preuve. « Ce qui est sûr », c'est l'argument fourni par le Cardinal de Retz, mais le grand mémorialiste donne le nom de Gorgibus comme étant le synonyme de « *filou fieffé* ». Autrement dit, un homme qu'il appelle Gorgibus et qui devait être un « filou fieffé » émit, en 1649, au temps de la Fronde, un faux témoignage sur la « conjuration

(1) Édition des *Précieuses ridicules*. Paris, Garnier, 1903, p. 91.

(2) G. Michaut, *La Jeunesse de Molière*. Paris, Hachette, 1922, pp. 212 et suiv.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

publique » et contre de Beaufort, de Broussel et le coadjuteur, plus tard le Cardinal de Retz. D'où la réflexion de ce dernier dans ses *Mémoires :* « Je ne crois pas que vous ayez vu dans les petites lettres de Port-Royal [les *Provinciales*] des noms plus sangrenus que celui-là (c'est-à-dire Lacomette, Marcassez et Gorgibus), et Gorgibus vaut bien Tambourin (1). »

Les *Mémoires* n'ont paru pour la première fois qu'en 1717; ils ont été rédigés après 1671, mais, comme on l'a fait remarquer, « tout y est antérieur à 1660, esprit et style » : les événements aussi. Seulement, Molière n'a pas dû connaître par lui le nom de Gorgibus. D'où l'a-t-il emprunté? Nous l'ignorons. L'essentiel est d'avoir observé que, selon toute vraisemblance, il ne l'a pas inventé ou fabriqué.

*
* *

On pourrait, avec d'autres remarques du même genre, poursuivre cette démonstration que les noms à sonorité expressive ne présentent peut-être que « l'expressivité » qui leur est conférée par notre esprit en vertu d'habitudes acquises. Voyez l'appellation d'Alceste. Contient-elle, évoque-t-elle quelque chose de la nature morale du misanthrope de Molière? D'aucuns le pensent assurément, et ils sont persuadés que le nom fait résonner en leur esprit une sorte d'écho de la colère vengeresse qui anime « l'homme aux rubans verts ». Et pourtant, ils ont peut-être aussi dans leur souvenir ou dans « la même chambre sonore » la désignation d'Alceste, mais appliquée à une femme qui est toute douceur (l'Alceste d'Euripide et de Glück). Dans la même comédie de Molière, *Le Misanthrope* (1666), on voit paraître une Arsinoé qui est une prude. Ce nom nous parle-t-il? A-t-il parlé au grand comique? Si oui, le grand tragique Pierre Corneille n'a dû y discerner, y « entendre » rien de semblable, puisqu'il a appelé de ce même nom d'Arsinoé la seconde femme de Prusias dans *Nicomède* (1651).

---

(1) F. RITSCHE, *Molière-Studien*, p. 113; A. FEILLET, *Œuvres du Cardinal de Retz*, t. II. (Seconde partie des *Mémoires*, décembre 1649.)

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Le XVII[e] siècle est celui d'Artaban. Nous disons encore d'après lui, mais en riant : *Fier comme Artaban*. La France, qui vit naître ce personnage, fut-elle immédiatement sensible à l'expressivité musicale que nous croyons trouver dans cette tournure proverbiale? On ne saurait le dire. Mais si même le nom parut alors quelque peu plaisant, nous ne pensons pas qu'à partir de là toute la France littéraire l'ait jugé tel. C'est du moins ce qu'on est tenté de supposer lorsqu'on le trouve employé, dans un sens très sérieux, par des tragiques du XVIII[e] et du XIX[e] siècle : Crébillon (*Xercès*, 1714), Lemierre (*Artaxerce*, 1766) et Delrieu (*Artaxerce*, 1808) (1).

Mais il n'y a que dans l'esprit général d'un pays que se remarquent des manières d'entendre un mot qui sont différentes. Voici le cas chez un auteur, par exemple chez Molière, qui fait emploi du même nom à plusieurs fins : Célimène, Cléante, Clitandre, Dorante, Frosine, Gorgibus, Nérine, Oronte, Sganarelle et Valère désignent des personnages divers de tournure et de caractère (2). On déduirait volontiers de là qu'un nom, après avoir été utilisé une première fois par lui par le grand comique, ne s'imprimait pas dans son esprit avec une sonorité douée d'une signification. Nous connaissons d'ailleurs les habitudes qui régnaient autrefois dans le monde des lettres au sujet de « l'onomastique ». Il en sera reparlé bientôt. Notons dès maintenant que notre observation s'applique à bien des écrivains qui ont repris d'une œuvre à une autre le même appellatif et qui l'ont adopté pour plusieurs héros littéraires différents.

Gogo appartient à un répertoire plus rapproché de nous. Il est aujourd'hui l'équivalent sonore de bêtise. L'est-il par lui-même, en lui-même, ou bien par suite de l'idée que nous avons du rôle stupide prêté à l'un de leurs personnages, à Gogo,

---

(1) Cf. GEOFFROY, *Cours de Littérature dramatique*, IV, pp. 278-292; CH.-M. DES-GRANGES, *Geoffroy*, pp. 381-382.

(2) FRITSCHE, *Molière-Studien*, pp. 55, 75, 80, 97, 109, 113, 167, 170-171, 201 et 227.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

par les auteurs du *Robert Macaire* de 1834 ? (1). Nous l'ignorons, ou plutôt nous nous abstenons de répondre directement à la question : mais si nous consultons les deux sources d'information qui sont la *vie* et l'*histoire*, nous constaterons que le nom n'est pas grotesque par essence ou par nature. En ce qui concerne la *vie*, on s'imagine très bien tel milieu social, telle famille où une femme s'appellerait Gogo (abréviation ou refonte plaisante de Margot, Margoton, Marguerite), et où la désignation n'aurait rien de disgracieux. Elle serait plutôt une forme que les linguistes nomment *hypocoristique* ou qui atténue (cf. *fifille* pour *fille*). D'autre part, *l'histoire* nous apprend qu'il y eut, au XVIII[e] siècle, une actrice réputée, M[lle] Beauménard, dite Gogo, En a-t-elle été ridicule aux yeux de ses contemporains? Nous ne possédons pas de témoignage qui nous permette de rien affirmer à ce sujet. Nous savons seulement que le nom lui venait d'un rôle qu'elle avait tenu dans le *Coq de Village* de Favart (31 mars 1743, Foire Saint-Germain), et que c'était un rôle de jeune villageoise amoureuse et spirituelle (2). Nous savons pourtant aussi qu'en 1723, Fuzelier, dans son opéra-comique : *Les Sincères malgré eux*, a conféré le nom de Gogo à une jeune fille coquette. Ce même nom se retrouve dans *M. Dupinceau, ou le Peintre d'Enseignes*, facétie en un acte, mêlée de couplets, par M. A*** C*** (29 janvier 1808) : la nièce de M. Dupinceau s'appelle Gogo, et elle n'est pas ridicule; dans la *Famille Cochois ou un Mariage dans la Coulisse*, comédie en cinq actes et en prose, par Alexandre de Longpré (18 février 1844, Odéon : M[lle] Gogo Cochois, danseuse).

Le nom de Tartarin de Tarascon nous semble bien évoquer, par son bruit tintamarresque, toute la ferblanterie retentissante

---

(1) Voir ci-dessus, I, p. 483.

(2) P. Ginisty, *Comédiennes du XVIII[e] siècle, Mademoiselle Gogo (Mademoiselle Beauménard de la Comédie-Française)*, p. 13 : Rose-Pétronille Le Roy de la Corbinais, qui a pris au théâtre le nom de Beauménard et qui a joué dans le *Coq de Village* le rôle de Gogo avec tant d'art que le surnom de M[lle] Gogo lui est resté.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

des hâbleries méridionales propres au personnage ainsi appelé par Daudet. Mais il y aurait peut-être deux remarques intéressantes à faire sur ce nom : La première, c'est que — détail ignoré, vraisemblablement, de beaucoup de lecteurs du charmant romancier — le héros dit *Tartarin* s'appelait *Barbarin* dans le récit que le *Petit Moniteur universel*, puis le *Figaro* publièrent d'abord (1869) (1). Daudet raconte, dans ses *Trente ans de Paris*, à la suite de quel incident il fut amené à renoncer au nom de Barbarin : « ... Il y avait justement à Tarascon une vieille famille de Barbarin qui me menaça de papier timbré si je n'enlevais son nom au plus vite de cette outrageante bouffonnerie. Ayant des tribunaux et de la justice une sainte épouvante, je consentis à remplacer Barbarin par Tartarin sur les épreuves déjà tirées, qu'il fallut reprendre ligne par ligne dans une minutieuse chasse aux *B*. Quelques-uns ont dû m'échapper à travers ces trois cents pages ; et l'on trouve dans la première édition des Bartarin, Tarbarin, et même tonsoir pour bonsoir » (2). Là-dessus il faudrait peut-être dire : bien en a pris à Daudet, car Tartarin, surtout accolé à Tarascon, contient une force d'évocation ou une puissance de suggestion qui manque à Barbarin ; il a toutes les vertus « sonorifères » de *Monsieur de Crac;* c'est assurément de l'onomatopée très réussie. Mais — seconde remarque — a-t-on le droit de prétendre qu'un ridicule essentiel, fondamental, soit attaché à ce nom? On ne le croirait pas quand on sait que ce nom est celui d'un grave personnage dans la *Dame de Laval,* drame en trois actes et six tableaux, par Mallian et Legayt, joué à l'Ambigu-Comique

---

(1) Sur la forme *Chapatin* d'une version antérieure et plus courte, voir la note suivante.

(2) *Trente ans de Paris.* Paris, Marpon et Flammarion, pp. 154-155. — Voir aussi Léon Degoumois, *L'Algérie d'Alphonse Daudet d'après* Tartarin de Tarascon *et divers fragments des autres œuvres*. Genève, éditions « Sonor », 1922, in-8°. Il republie la première version de *Tartarin de Tarascon* que le grand romancier avait donnée dans le *Figaro* du 18 juin 1863 sous le titre de *Chapatin le tueur de lions.*

Digitized by Google

Original from PENN STATE

en novembre 1835. La scène se passe au commencement du XVI[e] siècle, et Tartarin désigne un noble et vieux serviteur du comte de Chateaubriand. Son nom, si comique pour nous, n'a pas dû, vraisemblablement, paraître tel aux Français de la Monarchie de Juillet. Dès lors, on se demande : Est-ce l'idée, que nous en avons prise chez Daudet, qui le fait sonner si étrangement dans notre esprit? N'y a-t-il pas là un effet de l'accoutumance? On pourrait le penser, mais pour trancher le problème, il nous faudrait les impressions des premiers lecteurs de Daudet, de ses lecteurs du *Moniteur universel* et du *Figaro*. Quoi qu'il en soit, ne devrait-on pas dire, encore une fois, que nous croyons discerner dans un nom des vertus d'expressivité, alors que c'est nous qui les y mettons? Peut-être découvrirait-on une nouvelle preuve, mais une preuve *a contrario*, de l'action de l'accoutumance en pareil domaine, dans le fait que l'oreille s'habitue si facilement, ou si rapidement, aux appellations les plus bizarres. Leur sens matériel disparaît ou s'efface en fort peu de temps pour l'entourage des personnes qui les portent. Songez à ces noms de célébrités musicales et littéraires du XIX[e] siècle : Hippolyte Monpou, Victor Chéri et Gaston Serpette (les trois compositeurs), Casimir Bonjour (l'écrivain de théâtre). Dès que leurs contemporains, qui sont devenus leurs familiers, ont été habitués à ces noms (et l'habitude a été tôt prise), ils n'ont plus dû penser à leur signification réelle, à leur sonorité plaisante, à l'alliance drôlatique que formaient, notamment, les deux mots de Casimir et de Bonjour...

* * *

Mais allons-nous conclure de toutes les observations précédentes qu'il n'y a que simple convention, idée toute faite ou bien préconçue, dans le rapport que nous croyons apercevoir entre le sens et le son des noms propres? Allons-nous admettre que les musicalités que nous jugeons « expressives » ne sont que rencontre fortuite ou pur effet du hasard? Non, assurément. Toutes les objections qui pourraient se formuler en pareille

Digitized by Google
Original from PENN STATE

matière n'empêchent pas qu'une « expression visuelle » soit susceptible d'être rendue par une « impression audible », qu'une idée *grave* soit traduisible par des sons *graves*, une idée *douce* par des sons *doux* (1). Il est donc légitime de dire que des termes existent qui peignent des idées. Ainsi, nous remarquons, dans l'histoire, que des auteurs empruntent à la littérature antérieure, ou au vocabulaire courant de la vie, des noms qui, pour eux, sont parlants, pittoresques, évocateurs d'images. Ce sont des noms qui possèdent une physionomie ; les écrivains y découvrent une conformité entre la structure phonétique et la pensée à exprimer.

Cependant, le sens, ou disons mieux peut-être, la recherche réfléchie de l'expressivité musicale des noms, le souci d'apparier l'appellatif à l'homme, se révèle plutôt moderne. Les Classiques ne paraissent pas en faire une condition essentielle de leur art littéraire, ou tout au moins chez eux n'y a-t-il pas une préoccupation, nettement accusée, de produire par le nom un effet esthétique. Qu'il nous soit permis de grouper ici quelques notes sur ce sujet, qui n'est pas d'ailleurs en dehors de la question que nous traitons.

L'auteur d'une enquête sur l'onomastique de La Bruyère formule cette remarque : « Certainement il y a des noms choisis par lui avec intention, mais le nombre en est restreint. Le fait seul que beaucoup de ceux qu'il a adoptés avaient été fréquemment employés au XVII[e] siècle est un indice qu'il a dû rarement se laisser guider par leur sens étymologique ou historique. Il les a choisis plutôt par fantaisie que par suite d'une décision réfléchie » (2). Ainsi est l'habituelle manière d'agir de ses contemporains. Ils aiment à prendre chez les anciens les désignations individuelles dont ils ont besoin. M. Émile Roy

---

(1) MAURICE GRAMMONT, *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie* (PUBLICATION DE LA SOCIÉTÉ DES LANGUES ROMANES, XVII, pp. 157-159). Paris, Picard, 1904. — Voir aussi NYROP, *Grammaire*, IV. p. 460.

(2) A. COLLIGNON, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1907, p. 13.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

dit que « tous les nouvellistes [d'alors] cherchent leurs sujets à l'étranger, et donnent invariablement à leurs héros des noms grecs ou latins ». Il ajoute : « Tels sont les préjugés du public que Sorel lui-même [l'auteur de *Francion*] sera obligé de revenir aux noms grecs et latins » (1). Le public était fait depuis longtemps à cet usage. Les écrivains de la Renaissance avaient déjà répandu le goût du calendrier antique dans les lettres. Aussi ne s'étonne-t-on pas de ce qui advint un jour que Molière était à la recherche d'appellatifs pour désigner les premiers médecins de la cour, MM. des Fougerais, Esprit, Guénaut et d'Aquin : « Comme il vouloit déguiser leurs noms, il pria son ami Boileau de leur en faire de convenables. Boileau en composa en effet qui étoient tirés du grec, et qui désignoient le caractère de chacun de ces Messieurs. Il donna à M. des Fougerais le nom de *Desfonandrès*, qui signifie *tueur d'hommes*; à M. Esprit, qui bredouilloit celui de *Bahis*, qui signifie *jappant*, *aboyant*. *Macroton* fut le nom qu'il donna à M. Guénaut, parce qu'il parloit lentement, et celui de *Tomès*, qui signifie un *Saigneur*, à M. d'Aquin, qui ordonnoit souvent la saignée » (2).

Mais l'époque classique invente aussi des noms français, et ce sont, entre autres, des *noms descriptifs*, comme les précédents, ou des *noms-définition*, ainsi qu'on pourrait également dire. Ils décrivent, ils définissent, ils indiquent le caractère, la profession, ou quelque particularité, soit morale, soit physique, du personnage. C'est, naturellement, une description sommaire. C'est, naturellement aussi, dans des cas fréquents, une dénomination ironique, railleuse. Elle désigne son homme par un

---

(1) *Charles Sorel*, p. 50. M. Roy écrit également : « Cette question des noms à donner aux héros de roman ou de théâtre a été souvent agitée par les auteurs du XVII^e^ siècle. (Voir les *Nouvelles* de Segrais, la lettre de Boursault, t. II, p. 251 à la marquise de B... sur l'indiligence du théâtre, et la préface de la *Fausse Clélie* par de Subligny). »

(2) *Dictionnaire des Anecdotes dramatiques*, I, pp. 62-63. — Voir aussi Fritsche, *Molière-Studien*, pp. 59, 93 et 216.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

trait d'apparence signalétique, mais un trait qui se trouve être en parfaite opposition avec le tempérament qu'il possède ou le métier qu'il exerce. Elle le dénomme pareillement, avec les mêmes intentions satiriques, par la qualité qui lui manque. On sait combien cette onomastique était répandue dans la littérature comique d'autrefois. En voici des exemples empruntés, sans distinction, à l'une et à l'autre catégorie (moqueuse ou non) : M. Loyal du *Tartuffe*; — M. Bonnefoi, notaire; M. Diafoirus et M. Purgon, médecins; M. Fleurant, apothicaire (*Le Malade imaginaire*); — M. Du Rimet, poète (*Les Bouts rimés*, de De Saint-Glas, 1672); — M. Pénétrant, savant (*Crispin bel esprit*, de La Thuillerie, 1681); — Beaugénie, homme de lettres; Brigandeau et Sangsue, procureurs (*Le Mercure Galant*, de Boursault, 1683); — M. de la Protase, poète; M. Disanvray, philosophe; Mad. de l'Architrave, architecte; M. De Colafon, maître à danser; M. de Geresol; M. De la Cabriole, autres maîtres à danser (*Arlequin Misanthrope*, de Gherardi, 1696); — M. Scrupule, notaire (*Le Légataire universel*, de Regnard, 1708); — M. Rafle, usurier (*Turcaret*, de Lesage, 1709); — M^me^ Madré, riche fermière; M. Subtil, tabellion (*La Chercheuse d'esprit*, opéra-comique de Favart, 1741); — M. Parlavide, avocat, président du jury; MM. Benin, Jovial, Ponctuel, Duret, Pressé, Indécis, Léveillé, jurés (*Le Jury, ou dans le doute abstiens-toi*, de Théodore Leclercq); — L'Essoufflé, *vieux souffleur*; M. de la Tirade, *ancien tragique*; Du Bémol, *célèbre chanteur*; Milord des Coulisses, *caricature anglaise dans le bon genre* (*Le Bénéficiaire*, comédie en cinq actes et un vaudeville, par Théaulon et Étienne, 26 avril 1825, Variétés).

Le nom descriptif n'est évidemment pas un apanage de l'époque classique. Il appartient à tous les temps, comme aussi d'ailleurs à tous les genres littéraires : théâtre, roman, chanson, critique, satire, discours, journalisme, pseudonymat. Il rentre essentiellement dans les goûts du populaire, qui se sert constamment de qualificatifs moqueurs. Peut-être que, dans un livre qui touche souvent à la linguistique, ce n'est pas donner des

Digitized by Google
Original from PENN STATE

indications superflues que de reproduire quelques désignations de ce genre (1) :

Peu d'acquest. — Anciennement. Dans le sens de peu de profit. FOURNIER, *Le Théâtre français avant la Renaissance*, p. 61.

Monsieur d'Argencourt.

Il est logé au Plat d'argent,
Ou se tient son train et sa court,
Avec le seigneur d'Argent Court.
(E. PICOT et C. NYROP, *Nouveau recueil de farces*, p. 215.)

Sur ce même nom : FOURNIER, *Le Théâtre français au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle*, II, p. 531.

Balochard (de balocher, muser, flâner, dans le langage parisien). — Le mot se dit d'un ouvrier d'un caractère enjoué et tapageur. On lit dans A. PRIVAT et D'ANGLEMONT, *Bibliothèque choisie, Paris Anecdote*, 3^e^ édit., Paris, Delahays, 1865, p. 279 : « Balochard, ce type nouveau ». Je le trouve pourtant, ce type, dans : *Balochard, ou Samedi, Dimanche et Lundi*, vaudeville en trois actes par Dupeuty et F. Vanderburch (29 avril 1839), Palais-Royal. — D'autre part, il est signalé comme un personnage de carnaval qui fut à la mode de 1840 à 1850.

Bonbec.

Jacques Bonhomme. — Personnification du peuple misérable, surtout des campagnes. Vient du moyen âge. (Cf. E. FOURNIER, *Le Théâtre français avant la Renaissance*, p. 56.)

Bontemps. — Voir ci-dessus, I, p. 355.

Bougon.

Car toujours madame Bougon
Fait carillon,
Et le torchon
Brûle en tout temps dans ma pauvre maison.
(*Les Vrais Rigolos*, almanach chantant pour 1869.)

D'après L. LARCHEY, p. 53.

---

(1) Voir ci-dessus, I, pp. 246-247 ; les ouvrages déjà cités de NYROP et de BAUDISCH. — Les noms en question sont assez fréquemment, au gré du peuple ou des écrivains, précédés des titres de *Monsieur*, *Madame*, *Mademoiselle*, *Père*, *Mère*, etc. : *Monsieur Sans-Gêne*, *Père Rabat-joie*, *Mère La Grogne*...

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Monsieur Chicanard.

Chicard (de chic, beau, bien fait, élégant). — Il y eut à Paris le danseur Chicard et le bal Chicard. — Le Roux de Lincy écrit : « Ce nom, usité surtout dans les ateliers de peintres, où le substantif *chique* et le verbe *chiquer* sont encore plus répandus, serait bien ancien si, comme le dit Guillaume Bouchet, il estoit venu d'un nommé Chiquart » (*Le Livre des Proverbes français*, I, p. CXV; II, p. 33). — Le *Monde illustré* du 13 février 1858 (p. 103) cite Chicard comme un masque français. — Voir au sujet de ce personnage A. PRIVAT et D'ANGLEMONT, *Bibliothèque choisie*, pp. 271-285.

Crédit est mort ou **Jérôme Crédit.** — Proverbe : « Crédit est mort, les mauvais payeurs l'ont tué ». C'est-à-dire : On ne fait plus crédit parce qu'on a été trop souvent trompé par les débiteurs de mauvaise foi. — PROSPER MÉRIMÉE, *Chronique du règne de Charles IX* : « Vous savez que Jérôme Crédit est mort ».

Madame Déficit.

Jacques Déloge. — Locutions : *Faire Jacques Déloge* : déloger, s'en aller, s'enfuir clandestinement. *Prendre Jacques Déloge pour procureur*.

Père Douillet.

Fouettard (*Père, Mère*).

Frétillon. — Personne qui s'agite sans cesse. — Nom littéraire et historique; cf., entre autres, la chanson de Béranger : *Frétillon.*

Monsieur la Grogne. — On dit : *Faire Monsieur la Grogne*, bouder, gronder. Il y a aussi *Madame* ou *Mademoiselle la Grogne.*

Jean qui pleure. Jean qui rit. — Souvent employés en littérature. Il y a aussi : *Jean qui grogne* et *Jean qui rit.*

Gros Père la Joie.

Monsieur Jordonne (de même : *Madame, Mademoiselle Jordonne*). — Dans la *Fête du Château*, comédie en un acte et en prose, mêlée d'ariettes, par Favart (26 septembre 1766), il y a une Madame Jordonne qui est la femme de confiance du docteur Gentil, mais elle n'a pas le ton haut, le *ton j'ordonne.*

Monsieur Musard. — Qui muse, qui perd son temps à des riens. Cf. L.-B. PICARD, *Monsieur Musard* (1803), comédie.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Nitouche (*Sainte-, Mam'zelle,* etc.). — Qui n'a pas l'air d'y toucher, mais...! — LEFRANC, *Rabelais*, II, p. 266; HENRI MEILHAC et ALBERT MILLAUD, *Mam'zelle Nitouche*, comédie vaudeville en trois actes et quatre tableaux, avec musique d'Hervé (1883, Variétés); MAURICE DESVALLIÈRES et ANTONY MARS, *Maître Nitouche*, vaudeville en trois actes (12 mai 1903, Variétés).

Pamphile. — Signature littéraire fréquente.

Pas-de-Chance. — Dicton populaire : *C'est la faute à Pas-de-Chance.* PONSON DU TERRAIL, *Pas-de-Chance, histoire d'un enfant perdu.* I. *Mémoires de deux Saltimbanques*; II. *Le mauvais OEil* (1866).

Pot-au-Feu (*Madame, Monsieur*).

Rabat-Joie (*Père, Mère, Monsieur*). — ROGER DOMBRE, *Tante Rabat-Joie*, roman (1895).

Madame la Ressource. — Entremetteuse, prêteuse sur gages; revendeuse à la toilette. — Voir le personnage de ce nom dans le *Joueur*, comédie de Regnard (II, 14; 19 décembre 1696). — Dans une œuvre antérieure, *Le Banqueroutier*, comédie en trois actes et en prose, de Nolant de Fatouville (Théâtre-Italien, 19 avril 1687), Arlequin apparaît sous la robe de notaire La Ressource.

Réveille-Matin. — CHARLES NISARD, *Histoire des Livres populaires ou de la Littérature de colportage.* Paris, E. Dentu, 1864, 2e édit., in-8°, I, p. 240.

Rien ne vault. — Vaurien. Cf. E. FOURNIER, *Le Théâtre français avant la Renaissance*, p. 61.

Sans-Gêne. — Voir ci-dessus, I, p. 248. Il y a, comme on le suppose bien, d'autres *Sans-Gêne* en littérature : *Le Père Sans-Gêne*, journal, 1860-1862 (HATIN, *Bibliographie*, p. 543); *Madame Sans-Gêne* [La maréchale Lefèvre, ainsi désignée par ses contemporains], pièce de Victorien Sardou et Émile Moreau (1893); ROGER DOMBRE, *Cousine Sans-Gêne*, roman (1911) : c'est Renée de Bercueil; CLÉMENT VAUTEL, *Mlle Sans-Gêne*, roman (1921).

Sans-le-Sou.

Songe-Creux. — Cf. E. FOURNIER, *Le Théâtre français avant la Renaissance*, p. 61.

Tant-Mieux. Tant-Pis (*Le docteur*).

Touchatout (*Monsieur, Mademoiselle*).

Digitized by Google

Original from PENN STATE

On pourrait former tout un groupe onomastique avec les noms de saints fictifs que le peuple, soucieux de colorer son langage, a fabriqués au moyen de désignations d'actes et d'objets. C'est « ainsi que l'ouvrier qui *touche* de l'argent invente pour cette action une *sainte Touche*, dame aimable et prévenante, mais absolument inconnue aux hagiographes... La liste de ces saints imaginaires est longue ; on en crée à toutes les époques. Plusieurs de ces saints ont eu la vie tenace ; d'autres n'ont joui que d'une existence éphémère (1) ». Exemples : Sainte Difficile ; Sainte Espérance (veille de la Sainte Touche) ; Saint Frusquin ; Saint Lâche (patron de la Société des Paresseux : Duchartre et Saulnier, *L'Imagerie populaire*, p. 283) ; Saint Longin ; Sainte Longie (personne très lente) ; Sainte Nitouche, etc. A tels moments de l'histoire, la satire politique ou littéraire a complété ce personnel. Elle y a joint d'autres noms où les préoccupations allusionnelles sont transparentes. Ainsi, elle a suggéré à Bussy-Rabutin un armorial, en forme de *Livre d'heures* et rimé, sous le titre de *Saintes de la Cour :* les Saintes Agacente, Effrontée, Bien-Aise, Chanteuse, Lubrique, — noms désignant M^me^ la Duchesse, la jeune ; la Princesse de Nassau-Mailly ; la Marquise de Nesle-Mazarin ; M^me^ la Princesse de Rohan ; M^me^ de Monasterol... (2).

Parmi les mots qu'on a lus plus haut, il en est qu'on pourrait qualifier, d'après le titre d'un livre souvent cité au cours de ce travail : *des mots qui restent*. Entrés dans le vocabulaire populaire, ils y *restent*, en ce sens qu'ils y trouvent la place et l'emploi de termes « communs » ou d'usage courant. Mais en même temps, ils ont pénétré, occasionnellement, dans la littérature : ils y ont servi de désignations de personnages. C'est une utilisation dont on a pu prendre une idée par les quelques exemples que nous avons cités : ils sont loin de représenter toute la production littéraire sortie de cette catégorie de noms.

---

(1) Nyrop, *Grammaire historique*, IV, p. 350. Voir sa liste, pp. 350-352.
(2) Cf. Tresch, *Évolution de la Chanson française*, pp. 456-457.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Nous ne devons pourtant pas négliger de dire qu'il y a des noms ou des mots descriptifs qui *ne restent pas*, qui sont d'un emploi plus ou moins individuel, accidentel, mais dont la littérature s'empare également pour en faire des personnages de romans, de contes, de chansons, de pièces de théâtre. Tels sont, croyons-nous : Bonbec, Bonenfant, Bonnefoi, Brouillon, Chose, Courtois, Crédule, Croûton, Ducroquis, Duguignon, Girouette, Grammaire (M^me^), Jobard, Jovial, On-dit, Placide, Sensible, Songe-Creux, Tatillon, Tardif, Têtu, Tranquille... Ces noms et d'autres encore (que d'ordinaire précèdent les titres de *Monsieur*, *Madame*, *Mademoiselle*, *Mam'zelle*, *Père*, *Mère*, *Tante*, etc., suivant les circonstances et les intentions), la littérature enfantine les fait volontiers siens. On nous dispensera de fournir les preuves à l'appui, et l'on nous permettra de renvoyer aux répertoires dramatiques, aux bibliothèques et aux journaux du jeune âge. Ce n'est pas que la littérature destinée à des « âges » plus avancés en ait dédaigné l'emploi (1). L'appellatif descriptif se rencontre dans le monde des personnages dont notre livre raconte l'histoire, — le monde des types populaires. Ainsi se justifie, d'ailleurs, l'attention que nous lui prêtons. Voyez : Fier-à-bras, Roger Bontemps, Carême Prenant, le Bonhomme Misère, Grandgousier, Picrochole, Lustucru (probablement : L'eusses-tu-cru ?), Matamore, Tranche-Montagne, Brise-mur, Pourceaugnac, Diafoirus, Trissotin, Chicaneau, Turcaret, Candide, Monsieur de Crac, Joseph Prudhomme, le Colonel Ramollot... Dans ces noms, qui possèdent une sorte de valeur proverbiale, et dans d'autres de la même catégorie, la description ne peut être évidemment que sommaire ou incomplète, comme nous l'avons dit. Sommaire ou incomplète, elle n'est pas saisie ou savourée de la même manière par tout le monde. Au surplus, il est des types populaires dont la désignation paraît allusionnelle, mais sans qu'elle soit assurée. Sur le caractère véritable de leurs noms, les étymologistes n'osent pas se prononcer. Ils se

(1) Voir, entre autres, les catalogues GOIZET-BURTAL et SOLEINNE-BRUNET.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

demandent, par exemple, s'il faut reconnaître des *descriptifs* dans Pathelin et dans Figaro (1). Si ces deux noms ont été descriptifs, c'est uniquement dans l'esprit de leurs inventeurs et, sans doute aussi, dans l'esprit des intimes de ces derniers. Pour le public, ils sont devenus des termes « opaques », selon l'expression des philologues, et, de la sorte, ils ont eu la destinée de beaucoup de mots de la langue commune qui, à l'origine, étaient des descriptifs et dont la composition première n'est plus perceptible : par suite de l'évolution phonétique et de l'oubli du sens étymologique, ils ont perdu de leur transparence. Le phénomène nous semble s'être produit, par exemple, pour les noms de Panurge, Picrochole, Matamore et Diafoirus.

Quoi qu'il en soit, le public peut avoir de grosses surprises lorsque les exégètes de l'onomastique leur révèlent certains de leurs secrets. Voyez le nom de Pantagruel. En somme, le rôle joué par le personnage qui le porte et la physionomie extérieure de ce nom éveillent chez des demi-lettrés une idée de grandeur. *Panta* les fait songer au grec *pas, pantos,* qui signifie « tout, tout entier ». Or, c'est le contraire qui serait plutôt la vérité, car Pantagruel, à l'origine, signifiait « un petit diable (2) ». D'un autre côté, le public aurait ses objections à faire, et peut-être nombreuses, aux exégètes ; ainsi, tous les lecteurs du roman de *Paul et Virginie* partageraient-ils la sensation qu'éprouve l'un de ses délicats analystes lorsqu'il replace le second de ces prénoms dans le contexte : « Bernardin de Saint-Pierre a écrit cette modeste histoire, si délicieusement pure, à laquelle nul autre titre n'eût mieux convenu que le nom de Virginie et qui est en effet le poème de la virginité (3). » Néanmoins, le titre de *Paul et Virginie* nous paraît constituer une heureuse association de mots...

Le nom descriptif est loin d'avoir disparu avec le XIX^e^ et le XX^e^ siècle. Il abonde même dans le gros théâtre comique.

---

(1) Voir ci-dessous, § 2.

(2) A. LEFRANC, *Rabelais*, IV, pp. XV et suiv.

(3) A. LE BRETON, *Le Roman du dix-huitième siècle*, p. 382.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Labiche et cinquante autres vaudevillistes l'ont utilisé à plaisir et souvent avec art. Pensez au premier et à son Cravachon (major), à son Dardard (jeune homme pressé), à son Machavoine (imbécile).

Durant l'ère classique, l'emploi du nom descriptif ne semble pas inspiré par un sens très vif du pittoresque dans l'évocation des choses de la vie, mais au moins est-il plus expressif que le genre de vocabulaire qui nous a valu tous les Léandre, Valère, Dorante, Araminte, Damis, Angélique, Éraste, Lucinde, Cidalise, Ergaste, Oronte, Timante, etc..., de l'Ancien Régime, — des noms *passe-partout* ou *interchangeables*. Toutefois, à cette époque déjà, on voit s'annoncer l'ère nouvelle, l'ère dont nous parlions plus haut à propos de Molière et du goût qu'il avait manifesté, en l'une ou l'autre circonstance, pour l'appellation pittoresque et musicale. De quand date vraiment cette ère nouvelle? A quel moment de l'histoire apparaît-elle? Bien fin serait qui pourrait nous le dire. Ce sont là des phénomènes sans commencement précis. Néanmoins, M. F. Gaiffe croit devoir signaler le rôle important qu'aurait tenu l'auteur du *Philosophe sans le savoir* dans l'évolution de l'onomastique littéraire : « Grimm, écrit-il, louait fort Sedaine d'avoir rompu, en ce qui concerne le choix des noms, avec la tradition du vieux répertoire, et, à propos de *Lucile*, il apostrophait ainsi Marmontel : — J'ai une aversion décidée pour les Timantes, les Orontes, les Mondors, les Lisimons et tous ces saints du calendrier du Théâtre Français; faites-moi le plaisir de trouver une autre fois des noms d'un meilleur goût, ou, si vous ne le pouvez, adressez-vous à Sedaine... — Weiss (*Essais sur l'Histoire de la Littérature française*, Paris, 1865, p. 313) note que, dans la *Métromanie*, Piron introduit le nom de Baliveau au milieu des Damis et des Dorante, mais la même observation pourrait s'appliquer à Molière, à qui nous devons M. Jourdain, M. de Pourceaugnac, la comtesse d'Escarbagnas et bien d'autres. C'est par la généralisation du procédé que se distingue surtout Sedaine. Cailhava (*Art de la Comédie*, ch. XXVII) admet deux sortes de noms : ceux

Digitized by Google
Original from PENN STATE

qui sont empruntés au grec (Timante, Philinte, etc.) et ceux qui désignent le caractère des personnages (M. de l'Empyrée, M. Scrupule) ; il ne paraît pas soupçonner qu'on puisse copier simplement des noms réels. »

Il y a là, comme le fait également remarquer M. Gaiffe, toute une psychologie littéraire. C'est, dit-il, « le signe extérieur et matériel de deux poétiques différentes : les Timantes et les Orontes de Marmontel, c'est toute l'humanité de convention qui peuple les *Contes moraux*, où l'observation de la réalité quotidienne est sans cesse affadie et déformée par les froides conceptions *a priori* d'un philosophe optimiste ; quand Sedaine, au contraire, donne à ses personnages des noms qu'il a pu lire au bas de quelque mémoire de maître-maçon ou à la devanture de quelque boutique, nous saisissons sur le fait sa préoccupation passionnée de rechercher le réel jusque dans les plus minces détails et de le noter avec toute l'exactitude que peut comporter le théâtre » (1).

N'exagérons pourtant pas l'importance de l'instrument psychologique employé par Sedaine et les modernes, puisque les Classiques, en général, s'en sont passé et qu'ils ont fait, malgré cela, de l'impérissable psychologie.

En général, disons-nous, car il y aurait bien des réserves à formuler pour ce qui a trait au XVII[e] siècle, et ces réserves pourraient s'étendre à l'époque antérieure, au XVI[e] siècle et au moyen âge, où le sens de la beauté verbale des noms propres ne semble pas avoir manqué dans la mesure que l'indiqueraient nos précédentes remarques si on les prenait trop à la lettre. Nous ne pouvons pas traiter la question dans le détail, mais chacun sait que le moyen âge a possédé des appellations qui ont de l'expression. Au sujet de l'un deux, Petit de Julleville osait risquer l'hypothèse : « Nous pensons que Patelin est un nom fait à plaisir, avec une intention de sourde onomatopée qui se sent mieux qu'elle ne s'exprime ; c'est quelque chose de bas,

---

(1) *Le Drame en France au XVIII[e] siècle*, pp. 353-354.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

de fourré, de perfide et de fin qui tient du chat et du renard » (1). Pour le XVI^e siècle, ne citons que Rabelais, et la preuve sera suffisante : Grandgousier, Gargantua, Pantagruel, Janotus de Bragmardo, Tubal Holopherne... Nous n'avons pas, en ce moment, à nous préoccuper du point de savoir si ces noms sont de l'invention de l'auteur ou s'il les a puisés dans le vocabulaire littéraire déjà existant. L'essentiel est de constater qu'il les a employés et que nous leur trouvons du pittoresque, sans que nous soyons en mesure ou en droit d'affirmer qu'il est voulu. Nous sentons pourtant les objections qui arrivent, celle-ci par exemple : que le nom, qui évoque dans nos esprits une idée de grandeur corporelle, désignait à l'origine un petit diable (Pantagruel).

Si nous passons au XVII^e siècle, deux écrivains sont là qui nous fournissent toute une documentation : Pascal (2) et Molière. Pour ne parler que du dernier, on se souvient qu'il possède tous ces noms sonores dont nous nous abstenons également ici de rechercher la provenance : Cathos, Chrysale, George Dandin, Diafoirus, Harpagon, Tartuffe, Dimanche, Escarbagnas, Mascarille, Scapin, Fleurant, Monsieur Jourdain, Monsieur de Pourceaugnac, etc. L'« utilisateur » illustre de ce vocabulaire paraît bien avoir été sensible à l'effet audible du mot. Cet effet audible n'a pas été indifférent non plus à Voltaire, ainsi que l'indique excellemment M. Lanson : « Les exemples sont innombrables de sa délicatesse d'oreille et de sa sensibilité aux propriétés sonores des mots... Comme il a vu qu'on pouvait jouer avec les noms de Pompignan, Nonnotte, Patouillet, Tamponet! Comme il a étoffé le nom de Covelle, en lui conférant le titre sonore de son péché : *M. le fornicateur Covelle*! Il a semé à pleines mains, à travers son œuvre immense, les noms de fantaisie, extravagants, baroques, qui emplissent la bouche, en

---

(1) *Répertoire comique*, p. 205.

(2) Cf. G. Lanson, *L'Art de la Prose*. Paris, librairie des *Annales politiques et littéraires*, 6e édit., pp. 80-81.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

écorchant l'oreille, et réjouissent par le seul son de leurs syllabes. L'homme qui a inventé ou adopté Akakia, Cunégonde, Pangloss, frère Pediculoso, M. Clocpitre, M. Cubstorp, M. Beaudinet, et qui, à quatre-vingts ans, s'amusait encore à présenter au public un Don Inigo y Medroso y Comodios y Papalamiento, n'était pas fermé à la beauté purement physique du vocabulaire » (1).

Pourtant, cet homme n'a laissé aucun nom « inventé ou adopté » qui soit devenu vraiment populaire. Candide est un appellatif *descriptif*, à base d'ironie, qu'il a emprunté à la langue courante. C'est son personnage le plus connu, parce que c'est son meilleur type. Un autre acteur du conte auquel Candide a donné son nom, Pococurante, n'a jamais eu de vogue que parmi les lettrés. Il désigne, comme on sait, l'être qui ne se soucie de rien ou qui n'estime rien (*poco* : peu; *curante* : qui s'occupe). Le mot n'est-il pas lourd, trop lourd? Ne devrait-il pas à sa lourdeur son peu de popularité? N'en va-t-il pas de même pour Pangloss l'optimiste, troisième personnage réputé du même récit, mais sans popularité considérable? Toutefois, malgré ces réserves, nous estimons que M. Lanson n'a pas eu tort de penser à Voltaire lorsqu'il a écrit : « Une des marques sûres de l'artiste dans le maniement de la langue, c'est le goût des noms propres, l'exploitation de leurs physionomies et de leurs sonorités » (2). L'observation est vraie de Sedaine, de Beaumarchais (*Figaro*, *Chérubin*, *Brid'oison*, etc.) comme elle l'est de beaucoup d'écrivains du XIX^e^ siècle. Avec les Romantiques et les Réalistes, on voit se manifester, à la fois, le sens de l'observation des êtres et des choses, le sens du pittoresque et de l'image, le sens de la portée musicale du nom. Qui ne sait la valeur que, par exemple, Hugo, Balzac, George Sand, Flaubert, Zola, Daudet attribuaient à l'aspect ou à l'expressivité

---

(1) *L'Art de la Prose*, pp. 152-153.

(2) *Ibidem*, p. 80.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

phonétique des appellatifs qu'ils inventaient? (1). Dans la première version des *Misérables* (qui devait paraître en 1851 sous le titre de *Misères*), le gamin célèbre, dont le nom est devenu célèbre et « générique », s'appelait Chavroche. Nous ignorons pourquoi Hugo l'a plus tard dénommé Gavroche, mais certes il est permis d'affirmer que l'écrivain a « très heureusement transformé Chavroche, un peu chuintant et d'assez déplaisante consonance auvergnate, en Gavroche, qui sonne comme un rire et claque comme un quolibet » (2). Voici un autre détail d'histoire littéraire qui présente pareillement son intérêt linguistique. Il nous est rapporté par Maxime Du Camp dans ses *Souvenirs littéraires*, et il a trait à l'auteur de *Mme Bovary*, alors qu'il voyageait en Égypte : « Devant les paysages africains, Flaubert rêvait à des paysages normands. Aux confins de la Nubie inférieure, sur le sommet du Djebel-Aboucir, qui domine la seconde cataracte, pendant que nous regardions le Nil se battre contre les épis de rochers en granit noir, il jeta un cri : — J'ai trouvé! *Euréka! Euréka!* je l'appellerai Emma Bovary; — et plusieurs fois il répéta, il dégusta le nom de Bovary en prononçant l'*o* très bref (3). » Comment ce nom avait-il surgi dans son esprit? S'était-il produit, en cette circonstance, un rappel soudain d'une désignation connue? On a cru retrouver l'origine de ce nom, qui était destiné à devenir

---

(1) L'auteur de la *Comédie humaine* en a pourtant d'autres. C'est lui qui écrit au début du *Cabinet des Antiques*, en faisant la présentation de ses personnages : « La maison s'appelait l'hôtel d'Esgrignon; mais sachez encore que d'Esgrignon est un nom de convention, sans plus de réalité que n'en ont les Belval, les Floricour, les Derville de la comédie, les Adalbert ou les Nombreuse du roman ». — Flaubert disait : « Un nom propre est une chose extrêmement importante dans un roman, une *chose capitale*. On ne peut pas plus changer un personnage de nom que de peau. C'est vouloir blanchir un nègre ». (Lettre à Louis Bonenfant; jeudi, 1868), *Correspondance*, édit. Charpentier, III, p. 352.

(2) Opinion exprimée par MAURICE SIMART au cours d'une interview prise à Gustave Simon par Frédéric Lefèvre : *Les Nouvelles littéraires*, 23 avril 1927, pp. 3-4. — Sur cette version, voir aussi l'article d'A.-M. GOSSEZ, cité plus haut, II, p. 407; et l'édition des *Misères*, par G. SIMON, Paris, Baudinière, 1927.

(3) Paris, Hachette, 1892, in-8°, I, p. 352. — C'était le 22 mars 1850.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

illustre, dans celui de M^lle^ Esther-Fortunée de Bovery, jeune fille noble qui fut mêlée à une affaire d'empoisonnement plaidée à Rouen en 1845. Flaubert n'aurait eu qu'à « changer un *e* trop muet pour une voyelle qui lui donnât la sonorité voulue et qui ne pouvait être qu'un *a* » (1). D'après le récit de Maxime Du Camp, « l'*o* très bref » avait de l'importance. Nous ne voyons pas très bien pourquoi. D'ailleurs, son anecdote ne nous laisse aucunement deviner ce que son ami le romancier a dû ressentir devant la seconde cataracte du Nil lorsqu'à ses oreilles retentissait le nom magique!...

En revanche, nous discernons clairement et sans peine les intentions ou la « direction d'esprit » chez Labiche et ses collaborateurs lorsqu'ils dénomment leurs personnages : Mouillebec, Fadinard, Gaillardin, Dumouflard, Valtravers, Vertchoisi, Citrouillard, Potfleury, Galimard, Célimare le bien-aimé... Ces vaudevillistes et leurs très nombreux confrères du XIX^e^ siècle et de notre âge ont « le sens du ridicule »... du nom. Le même sens se manifeste d'une façon quelque peu différente chez certains gens de lettres, et nous voudrions prendre dans cette façon une dernière preuve établissant le principe de l'image audible dans les noms propres. C'est une preuve bien connue, et elle n'est autre que le choix que les écrivains font d'un pseudonyme à joli timbre pour remplacer leur nom de famille qui, par sa résonance disgracieuse, pourrait les desservir auprès du public.

---

(1) ANATOLE LE BRAZ, *Sur l'origine du nom de* « Bovary » : MÉLANGES GUSTAVE LANSON. pp. 419-420. Cette origine a été signalée avant l'article de Le Braz. — Dans l'*Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, L (1904), p. 775, un collaborateur, signant Y, reproduit une lettre de Flaubert qui dit avoir inventé le nom de Bovary en dénaturant celui de Bouvaret. Ce collaborateur ajoute : « Invente-t-on jamais un nom? Flaubert le crut avec M^me^ Bovary et se trompa; il le crut avec Homais et se trompa encore Nous avons sous les yeux une réponse, adressée le 28 fructidor an IX, par le Ministre de la Guerre, à un citoyen réclamant des nouvelles de son fils : *le citoyen Homais, marchand à Rouen* ». — Sur la même question, voir l'article précité (II, p. 407) d'A.-M. Gossez, qui fait observer que le nom d'Homais était répandu dans la Seine-Inférieure et dans toute la Normandie (p. 289) et qui rappelle que pendant son voyage en Orient avec M. Du Camp, en 1849-1850, Flaubert fut hébergé par un hôtelier du nom de Bouvaret.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Il y a là, on le devine, une ample matière à considérations fort intéressantes, bien que le linguiste ou l'esthète ne soit à même de rien affirmer nettement. Dans un pareil domaine d'enquêtes, on doit se contenter de suggérer des idées, et l'on ne saurait atteindre des précisions. En effet, qui nous dira, par exemple, jusqu'à quel point Anatole France et Pierre Loti ont eu raison de ne plus s'appeler, l'un Thibault, l'autre Viaud, et aussi jusqu'à quel point Sully Prudhomme aurait été le poète « populaire » du *Vase brisé* et l'idole des jeunes filles s'il avait continué à s'appeler Prudhomme comme au jour de sa naissance? Qui donc, en outre, nous dira ce que Jean-Jacques Rousseau doit de popularité à son nom essentiellement « peuple »; — tout ce que Voltaire en a trouvé, de son côté, dans l'envol des syllabes vives et légères qui forment le sien; — de combien Beaumarchais, Chateaubriand, Lamartine, Musset, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlinck ont été rendus plus illustres par les syllables, ou sonores, ou doux-bruissantes, ou mystérieuses, dont sont constitués les leurs? (1).

Nous voici ramené de la sorte à notre point de départ, à notre question première : Existe-t-il un rapport entre le sens et le son des noms propres? Il s'agirait de nous résumer et de conclure... Le rapport que nous croyons saisir entre la valeur idéologique d'un mot et sa traduction phonétique réside peut-être dans « des sensations très vagues et de caractère très individuel ». Oui, *peut-être* qu'il y a, dans la conformité que nous mettons entre la structure du terme et l'idée qu'il exprime, une part assez considérable à faire à l'action de l'habitude et de l'auto-suggestion. D'un autre côté, il semble bien que la signi-

(1) Cf. P. STAPFER, *Des Réputations littéraires. Essais de morale et d'histoire.* Première série. Paris, Hachette, 1893, p. 129; F. BALDENSPERGER, *La Littérature. Création. Succès. Durée*, pp. 254 et suiv. N'y aurait-il pas lieu de rappeler ce que la chronique parisienne a raconté au sujet d'Anatole France : « Quel beau nom vous portez »! lui aurait dit un jour le Maréchal Foch. Et l'écrivain aurait répondu : « Oui, mais quel prénom ridicule!.. Un nom de patron de Guignol. C'est le contraire de Sully Prudhomme, qui avait un si beau prénom et un nom propre si grotesque ».

Digitized by Google
Original from PENN STATE

fication musicale des noms propres (à la supposer vraiment telle) est liée au degré de culture du lecteur ou de l'auditeur. Ainsi en va-t-il d'ailleurs pour n'importe quel vocable : chaque personne qui l'emploie y trouve plus ou moins ce qu'y font entrer son érudition, son imagination, sa sensibilité. Naturellement, un phénomène de l'espèce paraît se produire surtout avec les noms propres, parce que, si même chacun de ces noms renferme une sorte de substance intellectuelle qui constitue en soi un élément objectif, le citateur transforme presque nécessairement cette substance en un élément subjectif d'après ses connaissances personnelles. Mais ces choses étant dites, ces concessions étant faites à la théorie « de l'accoutumance et de la subjectivité », il nous semble difficile de ne pas admettre une effective concordance entre la valeur harmonique et la signification de certains noms propres. Voilà pourquoi nous estimons que le succès d'un personnage populaire tient en partie à la relation établie entre son caractère et le terme qui sert à le désigner. Voilà pourquoi l'on peut penser que le succès du personnage appelé Joseph Prudhomme aurait été moins considérable si la désignation que lui a donnée Henri Monnier n'avait pas été formée d'une heureuse combinaison musicale, de cette combinaison où se fondent le prénom de Joseph, qui implique une idée de « bongarçonisme » et de simplicité bourgeoise, et le nom de Prudhomme qui enclôt en lui la sagesse solennelle du type. Et l'on ne risque aucune affirmation aventureuse, croyons-nous, en disant au sujet de noms comme Céladon, Harpagon, Tartuffe, Gil Blas, Figaro, Perrichon, Tartarin : Il y a, dans les syllabes : — *de Céladon :* la fadeur alanguie des bergeries enrubannées du XVII[e] siècle ; — *d'Harpagon :* l'âpreté de caractère et la dureté caillouteuse du cœur qui sont chez un avare ; — *de Tartuffe :* l'hypocrisie sombre et sournoise de l'hôte d'Orgon ; — *de Figaro :* l'allure débrouillarde et goguenarde d'un homme qui se montre supérieur aux circonstances ; — *de Perrichon :* la suffisance niaise de l'enrichi ; — *de Tartarin :* la jactance criarde d'un méridional hâbleur.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Nous avons écrit : *de Tartarin*, en dépit de l'observation précédemment formulée sur le drame de Mallian et Legayt de 1835 : les spectateurs de ce drame ont eu des sensations que nous ignorons; peut-être ont-ils jugé le mot mal choisi; mais, nous, lecteurs du roman de Daudet, nous sommes persuadés que ce mot nous suggère des impressions auditives de « blaguerie » sonore et bon-enfant. Nous sommes persuadés que la famille Barbarin de Tarascon a rendu un service réel aux lettres françaises en menaçant de papier timbré le charmant conteur ... De cette menace, il est résulté le nom de Tartarin, et, en outre, son association avec celui de Tarascon. Les deux noms, en s'unissant, produisent un second effet de sonorité expresive. C'est là encore un genre de phénomène linguistique qu'il faut relever et que du reste on retrouve ailleurs : Monsieur de la Palisse, le Baron de Crac (où Baron ajoute, incontestablement, à la raillerie), le Marquis de Carabas, Joseph Prudhomme, Robert Macaire (deux mots de vibration claire et qui, réunis, *sonnent* l'audace).

Les observations qu'on vient de lire pourraient être suivies de beaucoup d'autres si nous nous mettions à méditer sur la part de célébrité qui revient au *nom heureux* chez tant d'autres personnages ou types populaires : Arlequin, Pierrot, Polichinelle, Mascarille, Scapin, Colombine, Artaban, Madame Angot, Cadet Roussel, Gaudissart, Gobseck, Gogo, Gorgibus, Jocrisse, Olibrius, Dandin, Mimi Pinson, la Marquise de Pretintaille, Musette, Turcaret, Brid'oison, Ramollot, Gribouille, Fanfan la Tulipe, Barbacole, Chicaneau, Calino, Sganarelle, Gargantua, Grandgousier, Grapignan, Jodelet, Lustucru, Grippeminaud, Perrette, Perrichon, Pourceaugnac, Gavroche, Nérine, Pathelin, Péronnelle, Raminagrobis, Turlupin, Tartarin, etc. Ce sont des noms dont on peut dire qu'ils possèdent une physionomie parlante, qu'ils ont l'éloquence de ces désignations de famille qui, dans le commerce de la vie, nous frappent et se retiennent sans peine en vertu de leur coloris. Pour se rendre compte de leur valeur, il faudrait les comparer à des appellatifs en ton gris que

Digitized by Google
Original from PENN STATE

nous pouvons nous dispenser de citer et que, pour cette raison (parce qu'ils sont quelconques et très communs), la littérature se plait à railler. Dès lors, encore une fois, n'est-elle point permise l'hypothèse, déjà énoncée, qu'ils sont une partie de ce viatique qui conserve l'existence à leurs porteurs, ou qui les maintient à l'ordre du jour ? En conséquence, nous serait-il interdit d'ajouter aux notes précédentes quelques remarques qui nous paraissent de nature à suggérer des réflexions fructueuses au point de vue sémantique ? Volontiers, on se demanderait pourquoi, par exemple, Olibrius est entré dans la grande popularité, alors que le nom plus ou moins équivalent de Vespasien en a été exclu : le second personnage a cependant eu, dans la littérature des mystères, l'attitude d'un bourreau comme le premier. De là vient que Gareau, dans le *Pédant joué* de Cyrano de Bergerac, dit en patois au fier-à-bras Chasteaufort : Pourquoi faites-vous ainsi l'Olibrius et le Vespasien? » (II, 2) (1). Olibrius peut évidemment avoir eu pour lui l'avantage de figurer dans des œuvres réputées, et de s'être aussi présenté avec une physionomie mieux marquée que celle de Vespasien, mais la « musicalité » particulière de son nom n'a-t-elle pas joué, dans quelque mesure, le rôle de facteur utile de transmission (2)? *Olibre*, moins sonore, ne s'est pas imposé. La même question ne vient-elle pas à l'esprit au sujet de deux noms qui s'employaient au XVII[e] siècle : Dariolette et Artaban? Pourquoi Dariolette a-t-il disparu, et pourquoi Artaban s'est-il maintenu ? Le second personnage ne semble cependant pas avoir attiré les regards de la postérité, par sa valeur littéraire, plus que le premier. Artaban n'aurait-il pas survécu grâce à la sonorité et au rythme de l'expression toute faite où il se trouve enchâssé ? (3). (Sans doute, ajouterons-nous entre parenthèses, sa réputation a pu se

---

(1) E. FOURNIER, *L'Ami de la Maison*, II, 1856, p. 318; QUITARD, *Dictionnaire des Proverbes*, p. 571.

(2) Voir ci-dessus, I, p. 309. — Pour l'imagerie d'Olibre : DUCHARTRE et SAULNIER, *L'Imagerie populaire*, p. 127.

(3) *Fier comme Artaban*. Voir ci-dessus, I, p. 267.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

maintenir pour un motif d'ordre moral : c'est que, dans la vie, il y a plus d'Artabans que de Dariolettes, ou c'est qu'on a l'occasion de reprocher aux gens plus souvent leur fierté que leurs pratiques louches dans des intrigues d'amour.) Autre pourquoi : dans les *Femmes savantes*, deux personnages représentent le pédant : Trissotin et Vadius. Le premier n'est-il pas le plus populaire des deux ? Sa vogue ne tiendrait-elle pas à son nom qui certes est d'une meilleure invention phonétique ou d'une résonance plus expressive que celle du second ? Ne pourrait-on pas promettre des chances de longue vie au Triplepatte de Tristan Bernard parce qu'il a le nom bien fait ?

* * *

En résumé et en conclusion, il est difficile de dire, dans bien des cas, si les écrivains ont réfléchi à la qualité intrinsèque du vocable qui leur est venu à l'esprit le jour où ils ont imaginé un héros nouveau de poésie, de théâtre ou de roman. L'histoire nous a peu renseignés sur la préméditation qui a pu se produire chez eux. Elle nous apprend même ou elle nous laisse entendre que, dans un des cas les plus heureux, le rapport de cause à effet que les linguistes voudraient établir en pareil domaine (la sonorité ou la cause ayant amené l'effet qui est le sens) n'est peut-être qu'une rencontre fortuite (Barbarin de Daudet devenant Tartarin, à moins que le conteur, menacé de poursuites judiciaires, n'ait alors réfléchi et n'ait vraiment pris à dessein le remplaçant Tartarin). Assurément, d'autres auteurs, qui ont découvert des noms heureux, n'ont pas été non plus des musiciens conscients de la valeur musicale de ces noms. Le hasard a dû également les servir dans leurs recherches et leurs découvertes. En outre, il convient de remarquer que leurs recherches pour découvrir des noms heureux sont parfois faciles. La vie, telle qu'elle se présente aux yeux de l'écrivain avec ses Bottins imprimés ou ambulants, la vie est une grande pourvoyeuse de termes typiques; mais encore s'agit-il de savoir la consulter ou l'écouter. Et puis, il faut savoir aussi la rectifier. Elle ne sert

Digitized by Google
Original from PENN STATE

pas la besogne toute mâchée : elle fournit des noms expressifs, mais qui demandent à être retouchés ou mis au point. Mais, en fin de compte, il n'est pas niable que des littérateurs ont trouvé, comme on dit, « dans les qualtités naturelles des phonèmes un agent esthétique de la plus haute valeur ». Peu importe même que les noms aient été, ou non, inventés par eux. Il suffit que ces littérateurs les aient rencontrés dans la tradition, dans le vocabulaire antérieur et, sans avoir eu à les fabriquer de toutes pièces, les aient consacrés. Ils les ont *consacrés*, parce que, suivant la formule, « le rythme favorise la mnémotechnie ».

§ 2. *L'origine des noms.*

Pour un certain nombre de noms de types, il existe des preuves, des raisons de penser, des présomptions que les créateurs les ont choisis à dessein, avec l'intention de leur « faire dire quelque chose » par leur tournure ou leur sonorité. Sans que nous tenions compte d'une façon systématique de ces preuves, de ces raisons, de ces présomptions, nous voudrions ici grouper des notes sur les sources du vocabulaire que constituent ces noms en même temps que d'autres qui n'ont pas encore été l'objet d'une remarque à cet égard. Sans doute, au point de vue de l'étymologie, les appellatifs étudiés dans l'ensemble de notre travail ne forment pas un tout ou un *corpus* lexicologique; ils viennent des directions les plus diverses et ils n'offrent pas le spectacle d'une famille de mots élaborés d'après un principe commun, ou régis par des lois précises. Toutefois les notes auxquelles nous songeons, notes même disparates, ne paraîtront peut-être pas dépourvues d'intérêt si l'on veut bien réfléchir à ce qu'elles renferment d'indications suggestives. En plaçant brusquement sous les yeux des lecteurs, curieux de problèmes linguistiques, le *terminus a quo* et le *terminus ad quem* d'une dénomination célèbre, elles provoqueront peut-être en eux ce que nous appellerions volontiers un effet d'utile et d'instructive surprise. Ils verront comment notre

Digitized by Google
Original from PENN STATE

esprit, plus ou moins fréquemment, met un sens expressif dans des vocables qui, à l'origine, n'en contiennent point. Autrement dit, ils en viendront par là à penser, non sans quelque profit intellectuel pour eux, aux deux états du même mot : 1° l'état où il ne désigne rien de littéraire; 2° l'état où, par suite d'un calcul d'écrivain, ou d'usages répandus dans le public, ou de circonstances fortuites, il est devenu porteur d'une qualification symbolique. Ainsi ils compareront le point de départ et le point d'arrivée de termes comme Pantagruel, Alceste, Célimène, et cette comparaison ne saurait manquer de déterminer, croyons-nous, d'intéressantes réflexions sur l'espace que ces termes ont parcouru pour aller d'un point à l'autre.

Notre exposé divise la matière d'après les époques et les pays de provenance : l'Antiquité ou les langues anciennes; l'Italie; l'Espagne; la France, subdivisée en groupes qui sont désignés : les noms de famille, les noms communs, les noms historiques, les termes fabriqués. Il réserve un compartiment aux étymologies douteuses. Cette répartition, fondée sur la nature des sources qui ont fourni nos termes, ne correspond pas pour tous à une réalité incontestée. On ne saurait dire, en effet, pour certains d'entre eux d'origine exotique, si les écrivains français sont allés les prendre au dehors ou s'ils ne les ont pas tirés directement de leur sol même qui les avait accueillis déjà depuis un temps plus ou moins long. L'auteur d'une de ces études d'onomastique, comme il nous en faudrait beaucoup sur nos grands écrivains entrés définitivement dans la gloire, remarque au sujet des noms employés par La Bruyère dans ses *Caractères* : « Parmi les noms que j'ai classés comme provenant de Virgile, de Térence ou d'autres auteurs anciens, il est fort probable que La Bruyère en a recueilli quelques-uns chez des écrivains de l'époque de Louis XIII et de Louis XIV. Beaucoup de ces noms étaient tombés dans le domaine public. C'est dans ce réservoir de noms antiques francisés que puiseront un peu au hasard, et le plus souvent sans se préoccuper de leur signification, Hardy et Gombauld, Malherbe et Corneille, Molière et La Fon-

Digitized by Google
Original from PENN STATE

taine... » (1). On voit dès lors ce qui arrive dans une enquête linguistique sur nos types populaires. D'où que provienne la désignation de certains d'entre eux, qu'elle se classe dans le groupe des produits indigènes ou des articles exotiques, la tâche est malaisée de préciser la date où cette désignation a pénétré dans le lexique littéraire dont nous essayons de reconstituer l'histoire. Chez tout lecteur ou chez tout étymologiste, une tendance naturelle existe qui le pousse à rapporter un terme, en ce qui regarde l'époque de naissance, au moment même où les livres en fournissent un spécimen. Les exemples précités de Tartuffe et de Gorgibus le prouvent. Mais s'il en est ainsi, notre division pourrait bien ne pas être la meilleure. Ne vaudrait-il pas mieux d'en adopter une autre qui ne comprendrait que deux séries : les noms *empruntés* et les noms *inventés*? Elle répondrait davantage à l'esprit général de notre ouvrage. En effet, nous constaterions ainsi, pour la première catégorie (noms *empruntés*), que les créateurs de types ou de vocables symboliques ont consulté le dictionnaire ou l'histoire des lettres et qu'ils en ont extrait des appellatifs historiques, des prénoms, des noms de famille, des désignations quelconques (exemple : un adjectif dont Voltaire fait un substantif, *Candide*). Dans le second cas, pour la deuxième classe (noms *inventés*), l'instrument d'expression a été forgé par l'écrivain : ce paraît être le procédé de Beaumarchais, agenceur des six lettres qui constituent le titre si parlant, à notre goût moderne, de son illustre personnage, *Figaro*. De même, Henri Monnier : tout en se servant de termes connus, il a créé; il a fait saillir un composé (Joseph Prudhomme) de cinq syllabes qui sont aussi remarquablement parlantes. Mais cet autre genre d'exposition nous a paru difficilement adoptable parce qu'assez souvent nous ignorons si, dans l'emploi d'un terme, il y a eu préméditation de la part de l'auteur. Dès lors, le premier principe de division nous a semblé

---

(1) A. COLLIGNON, *Note sur l'onomastique de La Bruyère*, p. 9 (voir ci-dessus, II, p. 434).

Digitized by Google

Original from PENN STATE

préférable : jusqu'à un certain point, d'ailleurs, il se rapproche du second, ou bien il en est l'application (*tradition* et *invention*), car grâce à son système de répartition d'après les provenances géographiques et historiques, il permet au lecteur de se représenter la part de l'originalité ou l'importance de l'appoint des Français dans l'élaboration d'un lexique littéraire et symbolique.

L'Antiquité.

Alceste. — Grec ἄλκηστις. Dans la tragédie d'*Alceste* de Hardy c'est un personnage féminin. Chez Charles Beys, *Le Jaloux sans sujet*, tragi-comédie en cinq actes et en vers (1635, imprimée en 1637), il est masculin. Serait-ce de ces œuvres que Molière aurait tiré sa désignation de l'atrabilaire amoureux? Voir l'hypothèse de Fritsche, *Molière-Studien*, pp. 41-42. Nous reproduisons, à titre documentaire, cette indication fournie par Henri Jacoubet, *Le Comte de Tressan et les Origines du genre troubadour*, thèse présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris. Paris, Presses Universitaires, 1923, in-8°, p. 49 : Il y a, dans La Colombière, *Le Théâtre d'Honneur*, 1648, I, p. 513, un seigneur du nom de Francesco Braccucio qui prend dans un tournoi le nom d'*Alceste, chevalier de la flamme cachée*. Il existe un roman de Des Escuteaux, *Les Admirables faits d'armes d'Alceste servant l'infidèle Lydie*, Saumur, 1613, et, très probablement, on a tiré de là une pièce de théâtre, peu après : *Le Fils d'Alceste*, tragi-comédie signalée par Racan (Bibliothèque universelle des Romans, 1775-1789, et an VI, 1805; octobre 1778, p. 11; Raymond Weeks, *Sur un passage d'une lettre de Racan*, Mélanges Lanson, pp. 227-231).

Amilcar. — Général carthaginois; sans doute ici le père d'Annibal. L'emprunt n'a d'autre raison d'être que le goût de la société précieuse pour les noms d'origine antique.

Amphitryon. — Mythologie grecque. Plaute, *Amphitruo*, est la source essentielle de Molière, lequel, dans l'occurrence, n'a eu aucun choix à faire, aucune décision à prendre. Il a simplement emprunté le nom tout fait avec le sujet, ou il a adopté le nom que le sujet lui imposait ou lui apportait. D'ailleurs, dans le cas présent, la popularité est d'une espèce toute particulière (voir ci-dessus, I, pp. 319-320).

Arsinoé. — Un nom fréquent dans l'histoire et les littératures de l'antiquité (voir les *Dictionnaires d'Histoire et de Littérature*). Nous avons

Digitized by Google
Original from PENN STATE

déjà noté qu'il se trouve dans P. CORNEILLE, *Nicomède* (1651). (Voir ci-dessus, II, p. 429.)

Asmodée. — De l'hébreu *aschmedaï*, où il désigne une personnalité diabolique (*Livre de Tobie*). L'auteur du *Diable boiteux* n'est évidemment pas le premier écrivain qui l'ait employé. Cf., entre autres, G. COHEN, *Le Livre de Conduite*, index.

Céladon. — Emprunté à la mythologie grecque.

Chérubin. — De l'hébreu *Cherubim*, pluriel de *Cherub*. Sur l'emploi, même observation que pour *Asmodée*.

Chrysale. — Nom grec, χρύσαλος, passé en latin : PLAUTE, *Les Bacchides (Bacchis)*. FRITSCHE, p. 78.

Diafoirus. — Διὰ et *foria* (latin). FRITSCHE, p. 96.

Eliacin. — Origine biblique. Puisé, avec le sujet même, dans la Bible.

Gaster (**Messer-**). — Du grec : γαστήρ, le ventre. Voir ci-dessus, I, p. 71.

Géronte. — Voir ci-dessous, partie III, § 1.

Harpagon. — Il y a le latin *harpago*, harpeau, d'où Plaute a formé *harpagare* (*Aulularia*, II) et de là *harpago* (*Trinummus*, II, 1) un homme aux doigts crochus, un voleur. Ant. Urceus Codrus l'emploie aussi dans ses éclaircissements joints au cinquième acte de l'*Aulularia*, Érasme l'avait avec le sens d'avare. Molière paraît avoir pris le nom dans l'*Émilia* de Luigi Groto († 1585) dont il connaissait les comédies et dont il avait imité cette œuvre dans l'*Étourdi*. Le romancier Jean des Gouttes l'avait, de son côté, appliqué à un pirate sarrasin, lequel était campé aux environs de Toulon et qui, pendant quarante ans, infesta la Provence (FRITSCHE, p. 118 et E. ROY, *Charles Sorel*, p. 104).

Mentor. — *Odyssée*. Voir ci-dessus, I, p. 58.

Misanthrope. — LAZARE SAINÉAN, *Revue des Études rabelaisiennes*, VIII, 1910, p. 144 : « haïssant les hommes ou fuyant la société des hommes (voir *agelastes*), épithète de Timon Athénien, surnommé Μισάνθρωπος, terme néologique risqué par Rabelais ».

Nérine. — Voir ci-dessous, partie III, § 1.

Olibrius, I, pp. 308-309.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Panurge. — Πανοῦργος, apte à tout faire.

Philaminte. — Φιλεῖν et Ἀμύντας? Cf. FRITSCHE, p. 185.

Picrochole. — Πικρόχόλος : qui a une bile amère, acariâtre. LEFRANC, *OEuvres de Rabelais*, II, p. 253.

Purgon. — Latin *purgare*.

Quasimodo. — Latin *quasimodo*. (Voir V. HUGO, *Notre-Dame de Paris*, I, pp 168-169, éd. Hetzel et Quentin.)

Sosie. — FRITSCHE, p. 204, le rattache au grec. Mais n'oublions pas que Molière a connu l'*Amphitryon* de Plaute, qui possède le terme, ainsi que les *Sosies* de Rotrou. Voir ci-dessus, I, p. 320.

Vadius. — Nom fabriqué d'après le latin.

L'ITALIE.

Elle a fourni tout le vocabulaire, ou peu s'en faut, de la Comédie Italienne, ainsi que nous l'avons déjà rappelé (I, pp. 119-161, 166-177, II, pp. 4, 30, 70, 75). On trouvera, dans ces pages, diverses notes relatives à l'origine des noms de Fracassus, de Paillasse, d'Arlequin, de Pierrot, de Polichinelle et de Gilles. Le même pays peut encore réclamer comme siens :

Bartholo. — Du nom du célèbre jurisconsulte italien Cosimo Bartholo (1309-1356). « Étudier Barthole » était l'équivalent de : « Faire son droit ». Le nom qui a donné lieu à des proverbes est souvent cité en France : Rabelais, Pasquier, Mathurin Regnier, Corneille, Boileau, etc. (Voir FRITSCHE. p. 61.)

Pancrace. — *Pangrazio*, qui désigne souvent le pédant ou le docteur dans la *Commedia dell' arte*. — Pancrace est professeur de la langue précieuse dans le *Procès des Précieuses*, comédie, 1660. (Voir FRITSCHE, pp. 153 et 176.)

Pococurante. — De l'italien *poco-curante* (*poco*, peu, *curante* qui prend soin).

Tabarin. — Ce nom vient à l'acteur Tabarin de la popularité d'un type italien appartenant à la troupe d'Albert Ganasse (XVI[e] siècle). Il rappelait ce type italien par le costume : la jaquette de toile, ou *tabar*, qu'il lui avait empruntée. De là vint qu'on l'appela aussi Tabarin. Voir

Digitized by Google
Original from PENN STATE

E. FOURNIER, *Le Théâtre français au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle*, I, p. 498. Voir aussi le même, *Chansons de Gaultier Garguille*, p. LXXII; GUIDO MAZZONI, *Per la maschera di Tabarrino*, MISCELLANEA DI STUDI CRITICI EDITA IN ONORE DI ARTURO GRAF, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903, in-8°, pp. 195-200 (les Tabarins en Italie); SMITH, *Commedia dell' arte*, pp. 143, 165, 189-190.

L'ESPAGNE.

Carmen; Don Juan; Gil Blas; Mascarille (*mascarilla*, petit masque; de *mascara*; cf. l'italien *maschera*); Matamore (*Matamoros* : de *matar*, tuer, et *Moros*, Mores).

LA FRANCE.

1. *Prénoms.*

Agnès; Monsieur Alphonse; Sœur Anne; Antony; Armande; Arnolphe; Aymon (Quatre fils); Babylas; Bazile; Bélise; Bertrand; Bob; Cadet; Cathos (Catherine); Colin; George Dandin; Dorine; Frosine; Garo; Gaspard; Gros-René; Guérin; Guillot; Hernaut; Janot; Jean de Nivelle; Jean de Paris; Jean des Entommeures; Jean Hiroux; Jenny; Maître Jacques; Jérôme Paturot; Josse; Lisette; Lubin; Madelon; Manon Lescaut; Marion; Martin Bâton; Martine; Mère Michel; Nicaise; Nicodème; Paul et Virginie; Perrette; Joseph Prudhomme; René; Robin; Roger Bontemps; Robert Macaire.

OBSERVATIONS.

Monsieur Alphonse. — La provenance se trouve indiquée ci-dessus, I, pp. 299-300 et II, p. 425. Nous croyons devoir ajouter quelques notes en cet endroit. On a vu comment et pourquoi Dumas fils revendique l'honneur ou le mérite d'avoir marqué de discrédit le nom d'Alphonse : « Un nom qui avait jadis une bonne réputation, et que la fantaisie d'un écrivain fait maintenant montrer au doigt » (1). Mais ne devrait-il pas le ridicule de ce nom à l'*esprit des autres* ou, si l'on veut,

(1) *Notes inédites*, p. 368 (voir ci-dessus, II, p. 424).

Digitized by Google
Original from PENN STATE

au vocabulaire général? Sur son origine, il existe une autre version, et même plusieurs autres versions. D'après une anecdote souvent rapportée, la trouvaille viendrait de l'actrice Alphonsine. Tandis que la pièce était en répétition au Gymnase Dramatique, l'auteur et le directeur Montigny cherchaient un titre à lui donner. Alphonsine, à qui l'on avait confié le rôle de M^me^ Guichard, se serait écriée : « Eh ! puisque c'est mon homme, appelez-le Alphonse ! » Et Dumas aurait approuvé en riant : « Je ne crois pas que M. [Alphonse] de Rothschild puisse se croire visé ». Mais, d'autre part, on affirme que l'expression était répandue depuis plus de vingt ans par la chanson d'Hippolyte Lacombe : *Alphonse du Gros-Caillou* (1). Il y a là, croyons-nous, une erreur, car cette chanson, qui valut à son inventeur une condamnation de vingt-quatre heures de prison avec sursis, doit être postérieure à la comédie de Dumas, mais elle date également de 1873. Elle ne fut éditée qu'en 1888. C'est par elle, dit-on, que fut surtout vulgarisé le sens grossier d'Alphonse. Mais ce sens grossier doit remonter plus haut. L'écrivain dramatique n'en parle pas, mais nous lisons ces mots curieux dans les *Petits Mystères du Quartier latin*, d'Edmond Robert (1860) : « L'an dernier elle avait un Alphonse pour lequel elle travaillait du matin au soir et souvent du soir au matin. L'Alphonse est parti, remplacé forcément par un boursier qui la prenait à ses heures et qui lui apprit à faire de la nuit le jour, du jour la nuit » (2). S'il en est ainsi, le prénom d'Alphonse ne devrait pas toute son infortune à Dumas : il ne lui en devrait qu'une partie. Mais voici qui complique encore la question. C'est l'anecdote contée par un ami de l'écrivain et d'après laquelle le discrédit aurait failli tomber sur Jules. Tel aurait été, d'après ce récit, le prénom d'abord choisi par le dramaturge pour désigner le personnage vivant aux dépens d'une femme. Mais cet ami aurait fait observer à Dumas que Rome avait connu l'ère des Césars, que la France des environs de 1873 se trouvait dans l'ère des Jules : Jules Favre, Jules Ferry, Jules Grévy, Jules Simon. Par crainte de les blesser, le futur auteur de

---

(1) *Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, LXXIII, pp. 193, 360; LXXV, pp. 217 et 309; LXXVI, p. 337; LXXVII, pp. 28-29, 179.

(2) Paris, Havard, in-16, p. 154. — L'exemple est cité, mais sans référence bibliographique, par G. DELESALLE, *Dictionnaire Argot-Français et Français-Argot* (préface de Jean Richepin), Paris, Ollendorff, 1896, in-8°, p. 9. Il ajoute : « Une pièce de Dumas fils, *Monsieur Alphonse*, dont le héros était un de ces tristes personnages, a mis ce mot à la mode ». LORÉDAN LARCHEY dit simplement, *Dictionnaire d'Argot*, 1878, p. 8 : « Surnom répandu depuis que Dumas a fait représenter son *Monsieur Alphonse* ». Il donne un exemple de Commerson.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Monsieur Alphonse renonça à son projet, et il jeta son dévolu du côté que l'on sait (1).

Antony. — A noter qu'un village s'appelle de ce nom : arrondissement de Sceaux, 11 kilomètres de Paris.

Arnolphe. — Saint Arnoul (Arnould, Arnoult, Ernol, Hernoux) est, dans la tradition comique, le patron des maris trompés : FRITSCHE, p. 504; COUNSON, *Noms épiques*, pp. 403-404; *Bibliotheca Romanica*, nos 225-227, pp. 10 et 190.

Dorine. — FRITSCHE propose : Δωρίς ou diminutif de Dorothée (pp. 5 et 98). Ce prénom ne serait-il pas une abréviation de Théodorine?

Josse. — Emplois antérieurs à celui de Molière : JACQUES GRÉVIN, *Les Ébahis* (1560), un vieux marchand dupé; PIERRE LARIVEY, *Les Esprits* (1559), un sorcier; Le même auteur, *Le Fidèle*, un sot pédant; PIERRE TROTTEREL, *Gillette* (comédie imprimée en 1620), un vicaire dit Maître Josse, qui est ridicule par sa crédulité. — Le nom de Josse était celui du syndic des libraires et imprimeurs au temps de Molière (*Œuvres de Molière*, édit. des GRANDS ÉCRIVAINS DE LA FRANCE, VI, p. 298; FRITSCHE, p. 132; LIVET, *Lexique de Molière*, II, p. 259; P. TOLDO, *La Comédie française de la Renaissance* : REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, 1900, p. 265). — Un détail curieux, ou bien amusant, à signaler : on trouve un orfèvre du nom de Josset dans le *Mystère de Sainte-Barbe* (XVe siècle). PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères*, II, p. 479.

Paul et Virginie. — On dit que le nom de Paul est celui « du bon religieux avec lequel Bernardin de Saint-Pierre connut ses premières heures vagabondes » (R. Escholier), et que le nom de Virginie aurait été inspiré à l'auteur par le souvenir de Mlle Virginie Taubenheim, dont on lui avait offert la main à Berlin.

Provenances diverses indiquées plus haut : Cadet, II, p. 124; Cathos, II, pp. 392-393; Colin, I, p. 88; Hernaut, I, p. 77; Janot, II, pp. 87-90; Jean de Nivelle, I, pp. 70-71; Lubin, I, pp. 238-239; Madelon, II, pp. 392-393; Marion, I, p. 78; Nicodème, I, pp. 249-253; René, II, p. 388; Robin, I, p. 78; Roger Bontemps, I, pp. 355-358. Sur Dorine, Frosine, Gros-René, Péronnelle, Perrin, voir FRITSCHE, pp. 98, 109, 117 et 183.

---

(1) RENÉ DE PONT-JEST, *Souvenirs littéraires* : REVUE DE PARIS, 1er octobre 1898, p. 653.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

2. *Noms de famille.*

Pour ces noms, il n'y a pas lieu d'ajouter soit une justification, soit un exemple. L'emprunt a été fait, comme on le voit, au Bottin de l'époque des auteurs. On peut aussi se dispenser de remarquer que Guérin et Lubin sont des prénoms devenus noms de famille.

Angot; Benoîton; Bidart (ci-dessus, I, p. 111); Cabrion; Cardinal; Chauvin (II, p. 256); Delobelle; Desgenais; Dumanet; Dumollet; Goriot; Hiroux; Homais; Paturot; Jourdain; Macaire; Lescaut; Mayeux; Perrichon; Pipelet; Poirier; Prudhomme; Roussel; Sorel; Vautrin.

OBSERVATIONS.

Sur Angot, Goriot, Grandet, Sorel (Soreau), voir Lorédan Larchey, *Dictionnaire des Noms*. Faut-il rappeler un nom ancien comme celui de Robert Angot, poète du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle ?

Benoîton. — On raconte que Victorien Sardou n'aurait adopté ce nom qu'après avoir été contraint et forcé, c'est-à-dire qu'après avoir dû renoncer à d'autres noms d'abord employés (Benoît, Bonnasson) : il cédait aux réclamations des familles atteintes.

Dumollet. — Il a existé, au XVI^e^ siècle, un poète Pierre Du Mollet.

Macaire (Robert). — Nom d'un traître des chansons de geste, et notamment de la *Reine Sibile*. Il a tué Aubry de Montdidier et il est vaincu en duel par le chien de la victime, lequel s'est appelé plus tard le *Chien de Montargis*. Ce nom est rentré dans la circulation par le mélodrame de Guilbert de Pixerécourt : *Le Chien de Montargis ou la Forêt de Bondy* (1814). Il y a là le chevalier Macaire. On y trouve également un valet d'auberge, très niais, qui s'appelle Bertrand (G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, E. Bouillon, 1905, pp. 390-395; E. Langlois, *Table des noms propres dans les chansons de geste*). — A titre de curiosité philologique, on pourrait peut-être signaler le nom de Macaire (Macquaire) désignant un mauvais cuisinier : P. Champion, *François Villon*, II, p. 612; L. Thuasne, *François Villon*, III, pp. 376-378.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Manon Lescaut. — Le prénom Manon (de Marion, Marie) est très fréquent. Le nom Lescaut est un nom de famille : CAMPARDON, *Comédiens Italiens*, I, p. 287.

Mayeux. — Nom de famille qui était très répandu en France (*Revue Universelle*, 1er décembre 1901, p. 1186). C'est aussi un nom de village (Dép. Côtes-du-Nord, arr. Loudéac, ct Corlay). — L'un des « pêcheurs de corail dansants » du premier intermède des *Amants magnifiques* (1670) de Molière a été joué par un acteur nommé *Mayeu*.

Pipelet. — Sur ce nom, voir ALEXANDRE, *Musée de la Conversation*, 1897, pp. 387-388. — Nous ajouterions volontiers qu'il a existé une femme de lettres nommée Constance-Marie de Théis, dame Pipelet, en secondes noces, princesse de Salm (1767-1845), qui a écrit une tragédie : *Sapho* (avec musique de Martini, Théâtre Louvois, 14 décembre 1794).

Roussel. — Peut désigner un personnage historique, ou bien être le nom de famille (Roussel) que le cycle du personnage semble vouloir expliquer par la couleur rousse de ses cheveux. Cf. Roussel = Rousseau, et les diminutifs savants tirés de ce dernier nom (Jean-Jacques Rousseau) : *roussellisme*, *rousselliste*.

3. *Noms communs.*

Les Animaux de La Fontaine (I, pp. 67-73, 400-408; II, pp. 171-176). — Les Types Conventionnels de la comédie française (I, pp. 177-210). — Les noms : Bilboquet (jeu du bilboquet); Bobèche; Bontemps (I, p. 355); Calicot; Candide; Carême Prenant; Chattemite; Dimanche; Les Filles de Marbre; Le Juif Errant; Le Bonhomme Misère; Musette (cf. *musette* : instrument de musique; air de danse); Poirier; Soliveau; Vautour.

4. *Noms historiques.*

(Moyen Age et Temps modernes.)

Alizon (?); Antitus; Artaban; Cartouche; Chatterton; Cyrano de Bergerac; La Palisse; La Tulipe; Mandrin; Olibrius; Le Roi d'Yvetot; Roland; Roussel (?); Scanderberg; Séide; Tabarin; Triboulet; Turlupin.

(Voir les Dictionnaires d'Histoire. — Pour les noms épiques : COUNSON, *Noms épiques*.)

Digitized by Google

Original from PENN STATE

OBSERVATIONS.

Scanderberg. — Voir GERMAIN LEFÈVRE-PONTALIS, *Un Héros albanais : Scanderberg*. (REVUE HEBDOMADAIRE, août 1913.)

Turlupin. — Origine : FRITSCHE, p. 222; LIVET, *Lexique de Molière*, III, p. 752; L. THUASNE, *François Villon*, II, pp. 310-311; *Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, LI, pp. 330, 468; LXI, pp. 326, 429, 767; SAINÉAN. *Les Sources*, I, p. 212.

5. *Noms inventés. Étymologies inconnues ou douteuses. Particularités diverses.*

Les noms des types de Perrault. Voir ci-dessus, I, pp. 57-58.

Aliboron. — Voir ci-dessous, partie III, § 1.

Baligant. — Voir ci-dessus, I, pp. 74-75. L'étymologie que nous indiquons est contestée par M. PAUL BARBIER, *Miscellanea Lexicographica*, I. *Etymological and Lexicographical Notes on the French Language and on the Romance Dialects of France* (PROCEEDINGS OF THE LEEDS PHILOSOPHICAL SOCIETY, vol. I, part. I, pp. 11-50; Leeds, 1925). Cf. la note de M. J. HAUST dans le *Bulletin du Dictionnaire wallon*, publié par la Société de Littérature wallonne, 1925, nos 3-4, pp. 139-140.

Barbacole. — Voir ci-dessus, I, pp. 312-313.

Bovary. — Voir II, pp. 447-448. Au sujet de l'étymologie de ce nom, A.-M. GOSSEZ, *Homais et Bovary*, p. 282, après avoir rappelé une lettre de Flaubert disant : « Il y avait alors en Afrique la femme d'un... s'appelant Mme Bovaries et qui ressemblait à Mme Bovary, nom que j'avais inventé en dénaturant celui de Bouvaret », remarque : « Nous avons vu le romancier surpris d'apprendre qu'une autre Mme Bovaries eût, vers le même temps qu'Emma, fait de pareils ravages en Afrique. On s'est ingénié à découvrir ce nom ailleurs encore, et l'on a trouvé : depuis Boverius, théologien italien du XVIe siècle, on s'est arrêté à une Esther de Bovery, jeune témoin dans un *procès par l'arsenic* en 1845, à Buchy; enfin à un Jules Bovery, chef d'orchestre du théâtre des Arts, à Rouen, entre 1850 et 1855 ». — Nous avons cité diverses œuvres de Jules Bovery (cf. II, p. 118).

Brid'oie. — De *bride-oie*, qui bride les oies : « Le nom se rattache à l'*oison bridé* du prologue de *Gargantua*, c'est-à-dire à l'oison dans le nez

Digitized by Google
Original from PENN STATE

duquel on a passé une plume pour l'empêcher de franchir les épines des haies. Ce nom de *Bridoye*, faisant allusion à une particularité banale de la vie rustique, désigne un niais ». (LAZARE SAINÉAN, *Lexique de Rabelais*, II, p. 475.)

Brid'oison. — Cf. *Bride-oie*. Qui bride les oisons.

Calino. — Un diminutif du vieux mot *calin*, niais, d'après LORÉDAN LARCHEY, *Dictionnaire des Noms*, 1880, p. 74. — *H. D. T.* explique : « Vieilli. Personne indolente. Par extension, celui, celle qui mendie au lieu de travailler. *Devinez que ces gueux et calins font? Ils contrefont les malades*. BOUCHET, *Serées*, IV, p. 269 ». — Serait-ce le *petit calin* (niais)? — Sur l'orthographe *Calinot*, voir ci-dessus, I, p. 315.

Carême Prenant. — Voir ci-dessus, I, p. 236. Ajouter : *OEuvres françoises de Bonaventure des Périers*, publiées par LOUIS LACOUR, Paris, 1858 (Bibl. Elzév.), I, pp. 169-172, *Caresme Prenant en taratantara.*

Bonhomme Misère. — Voir ci-dessus, I, p. 137. Ajouter : *Bulletin de Folklore*, Liége, H. Vaillant-Carmanne, t. II, fasc. VI, 1895, pp. 259-266.

Célimène. — Molière aura probablement emprunté le nom de sa coquette célèbre à une œuvre antérieure comme la *Célimène* (1633), comédie de Rotrou. — Fritsche, page 75, n'indique aucune source littéraire et donne cette étymologie : « Probablement formé de Célie, d'après l'analogie de Climène, Dorimène, car on ne peut pas penser à Καλλιμένης ».

Chattemite. — Voir ci-dessous, partie III, § 1.

Chicaneau. — De *chicane*.

Coquefredouille. — Origine inconnue.

Dandin. — Voir ci-dessous, partie III, § 1.

Dariolette. — Origine? On lit dans Ménage, I, p, 461 : « *Dariolette* est un diminutif de *dariole* et *dariole* signifie *une sorte de gasteau*. Rabelais, l. IV, chap. V : *Ces porphyres et ces marbres sont beaux ; je n'en dis point de mal, mais les darioles d'Amiens sont meilleures.* L'origine de ce mot ne m'est pas connue ». Voir dans les dictionnaires : *dariole*, *darioleur*.

De Crac. — Onomatopée. De *craquer*.

Fanfan la Tulipe. — *Fanfan* : forme hypocoristique d'*enfant*. (Pour des exemples anciens, voir LIVET, *Lexique de Molière*, II, p. 333 ;

Digitized by Google
Original from PENN STATE

F. Brunot, *Histoire de la Langue française*, III, 1re part., p. 225. — Le mot est fréquent au temps de l'Empire.)

Fauvel. — De *fauve* : ci-dessus, I, p. 80.

Fierabras. — Proprement *fière brasse*, latin *fera bracchia*.

Figaro. — Étymologie fort discutée. L. de Loménie, *Beaumarchais et son temps. Études sur la Société en France au XVIIIe siècle d'après des documents inédits*. Paris, Michel Lévy, 1856, II, p. 342 : « Philarète Chasles a dérivé *Figaro* de *picaro*. Ce qui me porterait à suspecter la justesse de cette étymologie, c'est que dans le manuscrit du *Barbier de Séville*, l'auteur, au lieu d'écrire *Figaro*, écrit constamment *Figuaro*. Ce nom, que Beaumarchais a rendu si fameux, se serait donc d'abord présenté à son esprit sous une forme qui n'est pas celle adoptée plus tard par lui-même dans le texte imprimé et qui nous éloigne un peu plus de l'étymologie de *picaro*... *Figuaro* n'est pas plus espagnol que *Figaro* ». — Sur ce, L. de Loménie propose comme origine le mot espagnol *figura*, « qui s'applique à des personnages de comédie et qui, transformé en *figuron*, est devenu le nom commun de toute une classe de pièces qui tiennent de la caricature ». — Dans l'*Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, un collaborateur, A. B., note qu'il existe, en patois de Padoue, un recueil de poésies burlesques, imprimé dans cette ville, en 1586, et dont l'auteur est désigné sous le nom de *Figaro* (*Tuogne du Cresparo*), n° 16, 10 octobre 1864, p. 243. — La même revue revient sur la question dans un numéro suivant, n° 21, 30 novembre 1864, p. 350, et dit qu'en Espagne, le pays où Beaumarchais a placé la scène du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro*, il y avait anciennement un mot *cigarrar*, signifiant faire des papillottes, des frisures, des brignoles et que, de nos jours, *cigarro* désigne du tabac roulé dans du papier, du tabac en papillotte. Celui qui le vend se nomme *cigarrero*. De là peut-être le nom du barbier *Figaro*. Voir cette explication reproduite par Charles Joliet dans le *Monde Illustré* du 4 mars 1876, p. 154. Morel-Fatio (*Études sur l'Espagne*, I, p. 76) fait observer, comme de Loménie, que « le nom de Figaro, qui semble si castillan, ne l'est pas », mais il estime que « la dérivation de *figura*, *figuron* est invraisemblable ». Il ajoute : « Hartzenbosch prétend que *Figaro* est un nom catalan (*Figaró*, *Figueró*) qu'on aurait d'abord prononcé en Castille avec l'accent sur la dernière voyelle comme en français, puis *Figaro*, à l'imitation des Italiens, qui en firent un *sdrucciolo* (R. M. Baralt, *Diccionario de galicismos*, 2e éd., Madrid, 1874, p. xiv) ». — Eugène Lintilhac (*Beaumarchais et ses OEuvres. Précis de sa vie et histoire de son esprit, d'après des documents inédits*, Paris, Hachette, 1887, in-8°, p. 305) risque une

Digitized by Google

Original from PENN STATE

explication plus aventureuse qu'il reproduit ainsi dans son *Histoire générale du Théâtre en France*, IV, pp. 447-448 : « Figaro ne serait-il pas le *nom de bal*, le masque joyeux du *fils Caron*, *fi Caron*, suivant la prononciation usitée encore en Normandie et qui était classique au XVII[e] siècle?

J'ai vu, Seigneur, j'ai vu votre malheureux fils
Traîné par les chevaux que sa main a nourris.
(*Phèdre*, V, 6).

On a pu remarquer d'ailleurs ci-dessus que Beaumarchais, avant le *Mariage*, et parfois même après, écrit toujours Figuaro, en vocalisant l'*n* de Caron dans notre hypothèse... Ainsi *Figaro* cacherait *fils Caron*, comme pour signifier que l'homme est dans l'œuvre et qu'il est double, ainsi que nous avons tâché de le prouver ailleurs. »

J'avoue n'avoir pas de meilleure étymologie à proposer. Toutefois mes préférences seraient pour l'explication qui nous rapproche du terme premier, *figuaro*, de Beaumarchais. — A tout hasard, je signale le titre d'un livre dont j'ignore le contenu : *Les Aventures de Figuereau, Promenade de Bordeaux*, comédie en deux actes et en prose, mise au théâtre par le sieur Desgranges, comédien italien, chez Jean-Baptiste Viallanes, 1712 (réimprimé à Strasbourg l'an suivant sous le titre des *Aventures de Schilick*) (Soleinne, n° 2890). — Peut-être l'indication aura-t-elle un jour quelque utilité pour un chercheur heureux.

Fleurant. — On a dérivé le mot de *fleurer* (anciennement pour *flairer*). Mais on rapporte qu'il existait un apothicaire de ce nom dans la rue Saint-Dominique à Lyon, et que Molière aurait connu en 1657 (FRITSCHE, p. 107). — SOULIÉ, *Recherches sur Molière*, 1863, p. 276, dit qu'il a rencontré plusieurs actes notariés concernant des personnages portant les noms de *M. Dimanche*, *M. Jourdain*, *M. Fleurant*, à l'époque où Molière composait ses pièces *Don Juan*, le *Bourgeois Gentilhomme*, le *Malade imaginaire*.

Franc-Boisy.

Gandin. — Voir ci-dessus, I, pp. 106-107. D'après L. SAINÉAN, *Les Sources indigènes*, I, p. 66 (qui rejette l'étymologie : *Boulevard de Gand*), le nom de *gandin* serait un masculin formé sur le féminin *gandine*, au sujet duquel il cite les noms suivants de provenance méridionale, et contenant l'idée de débauche : « *Gandille*, Lyon, coureuse, dévergondée, répondant au synonyme savoyard *gandine* (de *ganda*, truie) ; Suisse, *ganda*, coureuse (à côté de *wanda*, truie). Le provençal *gando*, vagabondage, paresse, remonte à la même source ».

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Gargantua. — Rabelais raconte que son père Grandgousier, en l'entendant demander à boire dès son entrée « en la lumière de ce monde », se serait écrié : « *Que grand tu as* le gousier »; sur ce, les assistants auraient dit que tel devait être son nom. (Livre I, chap. VII.) Ni le nom ni le type n'ont été inventés par Rabelais. D'après A. LEFRANC, *Rabelais*, I, p. XLIX, « on doit songer au vocable qui se retrouve dans tant de langues pour désigner la gorge, ou le gosier : en grec γαργαρεών, et dans les langues romanes : *garganta*, gorge, en espagnol et en languedocien, *gargantuan*, homme, bête vorace, *garganton*, glouton en espagnol, etc. ». L. SAINÉAN, *Lexique de Rabelais*, I, pp. 240-247 : c'est d'abord un sobriquet donné à un valet de ferme, gros mangeur.

Garo. — On a fait remarquer que ce nom villageois se trouve dans le *Pédant joué* (1654) de Cyrano de Bergerac. Il y a là, en effet, un paysan dit Mathieu Gareau (II, 2). Ajoutons même que ce paysan qui joue au malin devant Chasteaufort s'attire de lui cette réplique : « Quel docteur! Il en sçait autant que son curé ». Ne dirait-on que c'est là que La Fontaine a trouvé et son type et la réflexion célèbre du *Gland et de la Citrouille* (IX, 4) :

> C'est dommage, Garo, que tu n'es pas entré
> Au conseil de celui que prêche ton curé.

Détail curieux, Voltaire appelle le personnage du fabuliste Matthieu Garo dans son *Dictionnaire philosophique*, art. *Calebasse*.

Gaudissart. — Probablement de *gaudir*, *gaudisseur*, *-erie*.

Gavroche. — Victor Hugo (*Les Misérables*, 3e partie, livre I), après avoir présenté son personnage, se pose la question : « Pourquoi s'appelait-il Gavroche? Probablement parce que son père s'appelait Jondrette. Casser le fil semble être l'instinct de certaines familles misérables... ». Un étymologiste, qui parle plus clairement, mais qui ne craint pas les hypothèses hardies, écrit sur le même sujet : « Le *gavroche* doit son nom à son attention d'enfant, à sa curiosité inépuisable qu'il peut satisfaire de mille façons dans sa grande ville natale. C'est le mot *gaffeur* ou *gaffre* [*gaffer*, *gaffiner* = observer; *gaffeur* = gardien de la paix] avec la terminaison péjorative *occio*, *uccio* » (A. TIMMERMANS, *L'Argot parisien. Étude d'étymologie comparée, suivie du vocabulaire*. Paris, Klincksieck, 1892, p. 196. Voir aussi p. 66. — DELESALLE, *Dictionnaire Argot-Français et Français-Argot*, p. 134, s'inspire de cet ouvrage pour écrire : « *Gavroche*. Il *gaffe* en curieux, et fait son éducation dans la rue, sufixe *oche* pour *uche*. *Gaffer* signifie : regarder, surveiller, guetter ».

Ne manquons pas de renvoyer à ce que nous avons dit plus haut sur *Chavroche* devenant *Gavroche* (II, p. 447).

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Giboyer. — De *giboyer?*

Gigogne. — Voir ci-dessus, I, pp. 161-166, ainsi que L. SAINÉAN, *Les Sources*, I, p. 255.

Gobseck. — L'étymologie est claire.

Gogo. — On a dérivé le mot de l'ancien *gogaille* (qui signifiait, entre autres choses, *sottise*), et aussi de *gogoyer* (railler, plaisanter, faire la noce). Voir LORÉDAN LARCHEY, *Dictionnaire d'Argot*, 1880. Ce mot *gogo* existe dans la vieille langue. VILLON, *Ballade de la grosse Margot*. Elle [c'est-à-dire Margot] *gogo me dit*. C'est un mot de caresse qu'elle adresse à son amant et au sujet duquel un commentateur, WOLFGANG VON WURZBACH (*Die Werke Maistre François Villons*, Erlangen, Fr. Junge, 1903, p. 131) note : « apparenté à *gogoier* = faire la noce ». Pour le même passage, P. CHAMPION, *François Villon*, H. Champion, 1913 (BIBLIOTHÈQUE DU XV^e^ SIÈCLE), I, p. 107, rappelle qu'on disait autrefois *feste à gogo* (ANC. TH. FRANÇ., I, p. 243) et il rappelle le terme déjà cité *gogoier*. Mais M. L. THUASNE, *François Villon, OEuvres, édition critique avec notices et glossaire*. Paris, A. Picard, 1923, in-8°, III, pp. 426 et suiv., explique par l'anglais *go go*. Pour lui, il faut écrire en deux mots *go, go!* et traduire par « Va, va! ».

L'expression *à gogo* se trouve, au même siècle, dans une charmante berceuse de Charles d'Orléans, avec le sens de *tout son soûl* :

> Les enfants...
> Mieux amassent a gogo
> Gesir sur mols coussinés.
>
> (*Chanson*, 123).

On sait la fortune de cette locution adverbiale dans la période postérieure. — Des étymologistes ont voulu rattacher le mot de *gogo* (crédule à l'excès) à *gober* : cf. *go* dans *tout de go*, anc. = tout d'un trait; puis, = tout droit sans préparation (*HDT*; NYROP, *Grammaire*, I, pp. 119 et 379 : il propose également *Margoton*). Voir aussi SAINÉAN, *Les Sources*, I, p. 437.

Gorgibus. — Voir ci-dessus, II, pp. 427-429. — Peut-être y a-t-il lieu de signaler les rapprochements faits par Fritsche (*Molière Studien*, pp. 113-114) entre ce mot et d'anciens noms en *bus*.

Grandgousier. — De *grand gosier*. Il est antérieur à Rabelais. LEFRANC, *OEuvres*, I, p. 37 ; L. SAINÉAN, *Lexique de Rabelais*, I, pp. 241-242.

Grapignan. — Du radical de *grappin, grappiller*.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Gribouille. — ALEXANDRE, *Les Mots qui restent*, p. 93, renvoie à Richelet (*Dictionnaire*, La Haye, 1724, art. *Gribouille*), qui tire le mot de gribouille = vendeur de petits meubles; c'est le sens donné au mot par PIERRE BOREL, *Trésor des Recherches et Antiquités gauloises*, 1655. — *HDT* : Paraît tiré de *gribouiller*, écrire, dessiner, peindre quelque chose d'une manière confuse. — Voir aussi L. SAINÉAN, *Les Sources*, II, p. 291.

Gringalet. — On lit dans *HDT* : « Mot d'origine inconnue qui apparaît en français dès le XII[e] siècle et désigne une sorte de cheval. || (Au sens actuel), 1611. COTGR. || *Famil.* Homme de corps grêle, chétif ». — Il y a donc là deux sens. Le premier (cheval, surtout petit et maigre) se rencontre dans l'ancienne littérature (*Érec* de Chrétien de Troyes, *Perceval*). Au XVI[e] siècle, le nom de Gringalet apparaît avec l'acception de petit bonhomme, et Rabelais le donne à un des cuisiniers qui montèrent dans la « Truye » construite par Frère Jean pour combattre les Andouilles (l. IV, ch. XL). On le trouve également dans les *Contes d'Eutrapel*, et, en 1612, il figure dans les *Fantaisies de Bruscambille* « sans qu'on puisse encore affirmer que Bruscambille parle d'un acteur. Mais c'est bien un acteur de l'Hôtel de Bourgogne qui est ainsi désigné par l'*Espadon satirique* vers 1612 ». (E. RIGAL, *Le théâtre français avant la période classique*. Dans les *Débats et Facétieuses rencontres de Gringalet et Guillot Gorju*, dédiées à Jean Farine, il est cité comme engagé dans cette troupe (*Ibid.*, p. 328). Oudin définit le terme « piacevole, buffonesco » (*Curiosités françoises pour supplément aux Dictionnaires*, 1640, p. 285). Plus tard, ce même terme s'applique à un *emploi* du théâtre des Boulevards : *L'Homme incombustible*, parade en un acte, par Brazier, Carmouche et de Courcy, 20 août 1828 (Gringalet est directeur forain); — *Les Saltimbanques*, 1848 (ci-dessus, I, pp. 105 et 170); — *Gringalet fils de famille*, comédie-parade en trois actes, par Dumersan et Dupeuty, 1842 (SOLEINNE, n° 3139 : suite des *Saltimbanques*); — *Gringalet, homme de lettres, et Galimafrée, homme d'esprit*, parade (SOLEINNE, n° 3507; CELLER, *Types populaires*, p. 130). — Voir encore le *Monde Illustré*, 13 février 1858, p. 103. — Dans les *Premières Armes de Fanfan la Tulipe*, vaudeville en un acte de Clairville et A. de Jallais (17 février 1859, Folies-Dramatiques), un soldat, qui a « l'air très bête », porte le nom de Gringalet.

Grippeminaud. — De *gripper* et *minaud*, chat.

Guignol. — On le fait venir du mot *guignolant*, ayant le sens de « très drôle, très amusant ». C'est un mot qu'employait souvent, dit-on, un canut lyonnais qui suggérait des plaisanteries à Laurent Mourguet,

Digitized by Google
Original from PENN STATE

qu'on dit être l'inventeur du théâtre *Guignol*. — Voir, entre autres, A. Pougin, *Dict. Théâtre*, p. 414.

Hambrelin.

Jocrisse. — Étymologie très discutée. On pourrait d'abord se demander si c'est un prénom ou un nom de famille, mais rien ne semble permettre de se prononcer sur cette première question. En ce qui concerne les éléments constitutifs du mot, il n'y a que des conjectures assez discutables : *jocari* latin (cf. le flamand *jocken*, nugas agere, l'anglais *joke*, plaisanter); *joquer*, *jocquer*, ancien français, qui signifie : s'occuper de riens; « composé de *joc*, juchoir, et du déverbal de *crusser*, variante parallèle au poitevin *crousser*, glousser » (Sainéan); *joquessu*, terme de la vieille langue. Cf. dans le *Monologue des Perruques* de G. Coquillart :

Coquins, niais, sotz, joquessus,
Trop tort mariez en substance,
Seront tous menez au dessus
Le jour saint Arnoul à la danse.

Voir Scheler, *Dictionnaire d'Étymologie française;* Fritsche, *Molière-Studien*, pp. 129-130; Alexandre, *Le Musée de la Conversation*, 1897, p. 268; Sainéan, *Les Sources*, I, pp. 82-83.

Jodelet. — Diminutif de *Jodelle*.

Lustucru. — De l'exclamation *L'eusses-tu-cru ?* Elle paraît s'adresser à l'individu naïf, ébahi, ridicule dans son ébahissement et qu'on appelle un *Lustucru*.

Macette. — Origine inconnue. Cf. Macée, qui désigne, il est vrai, une bergère ou une paysanne dans l'ancienne langue (*Amours de Gombaud et de Macée*), mais qui a aussi le sens d'une vieille laide femme (lat. *Matheiea ?*) : cf. Marot, *Épigrammes*, *De Lesbia* (ci-dessus, II, p. 410). Voir aussi La Macée, une vieille bigote, dans la *Légende de Pierre Faifeu*, de Charles Bourdigné, 1532.

Martin-Bâton (?). — Voir Leroux de Lincy, *Le Livre des Proverbes français*, II, pp. 54-55.

Mercadet. — Cf. *mercadent* : « terme de mépris qui signifie un marchand de petites merceries, un marchand ruiné. Il est pris de l'italien, *un povero mercadente* » (*Dictionnaire de Trévoux*). Voir Ed. Fournier, *Variétés historiques et littéraires*, III, p. 155; F. Brunot, *Histoire de la Langue française*, III (1re partie), p. 136. — Cf. aussi *mercantile*, *mercadier* : Lorédan Larchey, *Dictionnaire des Noms*.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Mère l'Oye. — Voir ci-dessus, I, p. 246, l'ouvrage de Fletscher (pp. 10-11).

Mimi Pinson. — A. THEURIET, *L'Oncle Scipion*, roman (1890), où des dames se réunissent pour jouer loto et « s'appellent familièrement par leurs petits noms, — des noms à la mode d'autrefois, qui vont bien avec leurs toilettes démodées, — Minette, Lénette, Bastienne, Mimi ». Ce nom de Mimi est une sorte de forme hypocoristique. — Dans une pièce sur Cadet Roussel, il y a une Mimi Roussel. — M^lle^ de la Live de Bellegarde, qui devint M^me^ d'Houdetot, s'appelait Mimi.

Moncade. — Espagnol ?

Nérine. — Voir ci-dessus, partie III, § 1.

Orgon. — Étymologie incertaine. Peut-être issu du grec ὄργης ou formé sur Argan : il ne paraît pas avoir existé avant Molière (FRITSCHE, p. 169). — Peut-être du village d'Orgon (Midi) : Voir LÉON DAUDET, dans *La Nation belge*, 13 décembre 1927.

Pacolet. — Voir les ouvrages cités, I, p. 70.

Pandore.

Pangloss. — Voir ci-dessus, II, p. 446.

Pantagruel. — Le nom est appliqué à un petit diable dans le mystère des *Actes des Apôtres* de Simon Greban, composé dans la seconde moitié du XV^e^ siècle, et il se retrouve dans le *Mystère de Saint-Louis*. En réalité, il désigne « le démon ailé de l'élément marin », lequel « possède le pouvoir d'altérer les gens » « le diable qui engendre la soif, comme aussi la soif elle-même ». Les éléments constitutifs de ce mot se rencontrent dans les patois méridionaux : *pantai*, respiration pénible et précipitée, état d'oppression ou d'étouffement, et, *gueule*, voix étranglée, respiration difficile, râle (G. COHEN, *Revue des Études rabelaisiennes*, IX, p. 28; LEFRANC, *OEuvres de Rabelais*, III, pp. XV et suiv.; L. SAINÉAN, *Le Lexique de Rabelais*, II, pp. 454-458; LEO SPITZER, *Rabelaisiana*, II, ZEITSCHRIFT FUR ROMANISCHE PHILOLOGIE, 1924, p. 101).

Patelin, Pathelin. — Du Cange le tire de *paterinus*, *patalin* ou *patarin*, nom donné aux hérétiques albigeois du XI^e^ siècle, parce que ces hérétiques s'efforçaient de séduire et d'attirer à leur doctrine par des manières insinuantes. Il cite un texte avec *patalins*, *patelins*. — La Monnoye (*Notes sur la Bibliothèque française*, de Du Verdier) rattache le mot à l'italien *patto* (pacte, accord), comme *Mathelin* vient de *matto* (fou). Petit de Julleville (*Répertoire comique*, p. 205), ayant cité les deux étymologies de La Monnoye et de Du Cange, fait observer que la secte

Digitized by Google
Original from PENN STATE

hérétique du XI^e^ siècle était bien oubliée au XV^e^. Il ajoute : « Nous pensons que *Patelin* est un nom fait à plaisir, avec une intention de sourde onomatopée qui se sent mieux qu'elle ne s'explique; c'est quelque chose de bas, de fourré, de perfide et de fin qui tient du chat et du renard ». Nous avons déjà reproduit cette conjecture. Nous la laissons juger par nos lecteurs, de même que l'étymologie proposée par Génin de *patte*, ancienne orthographe *pate;* Patelin : un cajoleur, un homme qui fait patte de velours. Voir aussi JACOB, *Recueil de farces*, pp. 11-12; diverses notes dans l'*Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, LII, pp. 730 et 875; LIV, p. 202; LVI, p. 478. — Les hypothèses ne manquent pas, mais où se trouve la vérité?

Péronnelle. — Plusieurs étymologies sont proposées : 1° diminutif de Perronne, nom de femme formé sur Pierre. (G. PARIS et FÉTIS, *Chansons du XV^e^ siècle*, p. 41.) Voir le nom de Péronnelle, appliqué à une paysanne, dans le *Jeu de Robin et de Marion*, d'Adam de la Halle; 2° diminutif du nom de la ville de Péronne. Autrement dit, le nom proviendrait « d'une des chansons assez nombreuses publiées en 1536. où *La Péronnelle* désigne la ville de Péronne :

Bourguignons avaient dit
Par leurs fines cautelles
Qu'ilz yraient espouser
La belle *peronnelle*
Et s'en yroient
Par le Mont Saint-Quentin
Pour assieger la ville...

(*Chansons de la folle entreprise des Flamands et des Bourguignons*, dans le RECUEIL DES CHANTS HISTORIQUES FRANÇAIS, par Le Roux de Lincy). Cette seconde étymologie est de Livet (*Lexique de Molière*, III, pp. 257-258) : d'après lui, la *Péronnelle* serait donc une allégorie désignant la ville de Péronne et son nom aurait été employé pour la célèbre chanson :

Av' ous point veu la Perronnelle...

Perrette. — De Pierre. Antérieur à La Fontaine.

Perrichon. — Voir Perrichon, diminutif de Pierre (G. PARIS et FÉTIS, *Chansons du XV^e^ siècle*, p. 81). — Nous avons relevé ce titre de livre : *Almanach du Commerce de Bruxelles et des environs (et des provinces des Pays-Bas)*, par C.-J. Périchon. Continué par Et.-H. de Fortbois. Années 1822, 1823, 1824, Bruxelles, 3 vol. in-12. Nous avons rencontré le personnage de « Perruchon, marchand d'oiseaux » dans les *Beaux Hommes de Paris*, vaudeville en un acte, de Jouhaud et Royer (20 juillet 1839). — Jules Claretie raconte dans *Eugène Labiche*, p. 21 (LES CÉLÉ-

Digitized by Google
Original from PENN STATE

BRITÉS CONTEMPORAINES, Paris, A. Quantin, 1883) : « Le personnage [de M. Perrichon] devait s'appeler originairement *Pérignon*. Mais Montigny, qui montait la pièce au Gymnase, avait pour ami le peintre de ce nom, un excellent homme; il pria Labiche de débaptiser son carrossier et on lui donna le nom de *Perrichon*, qui est plus gai et qui ne faisait de peine à personne ».

Philinte. — Fritsche, page 186, fait remarquer que le nom n'existe pas en grec, où l'on ne trouve que Φίλανθος. — Molière aurait-il songé à un mot comme Φιλάνθρωμος, philanthrope, qu'il aurait abrégé, parce qu'il le jugeait trop lourd ou trop livresque? *HDT* cite philantropos, de Nic. Oresme.

Pourceaugnac (Monsieur de). — Ménage : « Molière a fort judicieusement désigné sous ce nom-là un bourgeois gentilhomme limousin. Une des principales richesses du pays consiste dans la nourriture qu'on y fait des pourceaux, appelés au pays *Gentilhommes*, par plaisanterie, parce qu'ils sont vêtus de soie. Voyez le recueil intitulé : *Histoire de notre temps, etc.*, in-12°, 1570, pp. 236 et 237. Le Duchat (II, p. 350) ». — La finale *-ac* est caractéristique du Midi, et spécialement du Limousin (FRITSCHE, *Molière-Studien*, p. 191). — « Le nom de Pourceaugnac est burlesque [comme le personnage lui-même]; si la désinence est plutôt gasconne que limousine, la principale partie du mot désigne le pauvre gentilhomme aux quolibets des spectateurs ». DES GRANGES, *Molière*, p. 643.

Pretintaille (Marquise de). — De *pretintaille*. *Anc.* Découpure dont on ornait les robes des femmes. *Fig.* Menu accessoire. *Il a gagné son procès avec les pretentailles.*

Ragotin. — De *ragot*, personne grosse et courte. *Un petit ragot; un homme ragot, une femme ragote.*

Raminagrobis. — Voir ci-dessous, partie III, § 1.

Ramollot. — De *ramolli.*

Richeut. — Roman ou germanique?

Sganarelle. — Vient-il de l'italien *sgannare*, qui signifie tirer quelqu'un d'une erreur ou sortir d'une erreur? Sganarelle serait alors l'homme tiré d'erreur, le détrompé. En réalité, les Sganarelle de Molière sont des détrompés, à la réserve du premier, qui est un trompeur (voir chap. VI). Une autre étymologie italienne a été proposée par E. FOURNIER, *Variétés historiques et littéraires*, II, p. 355, *Gaultier Garguille*, p. 162 : *Zanni*, de la Comédie Italienne, francisé en *Zanna-*

Digitized by Google
Original from PENN STATE

relle (Zannarello) ou *Sganarelle* (voir aussi : *Le Moliériste*, mai-septembre 1884). — L'hypothèse a été également émise que le nom viendrait du languedocien *Ganara*, que l'on dit aussi *Ganarel*, et qui signifie un ivrogne : Molière l'aurait imaginé tandis qu'il était à Pézenas. (Docteur Cabanès.)

Nous nous prononcerions plutôt pour le primitif *sgannare*.

Tartarin. — Voir l'origine du nom indiquée par Daudet (ci-dessus, II, p. 432), mais il ne dit pas d'où il a tiré ce nom. Rappelons que, dans le roman de *Tartarin de Tarascon*, le héros désirerait se rendre à Shang-Haï, ville où les trois frères Garcio-Camus, des Tarasconnais, possèdent des comptoirs, et qui recevaient quelquefois la visite des Tartares. Rappelons aussi que le même héros se désigne *Sidi Tart'ri ben Tart'ri* lorsqu'il vit avec la mauresque *Baïa*. — Notons ensuite que le romancier avait chez lui, dans son pays, le nom qu'il lui fallait. LORÉDAN LARCHEY, *Dictionnaire des Noms*, p. 452, signale les mots *Tartarin*, *Tartary*, *Tartare* : « Le chroniqueur Joinville donne *Tartarin* en ce sens [Tartare]. Mais il est probable que ce nom a été donné aux Tartares d'origine qu'aux Français de figure basanée. On dit encore dans le Midi : *Aquo y negre commo un Tartari* (c'est noir comme un Tartare) ». — MISTRAL, *Dictionnaire*, II, p. 961 : « *Tartarin de Tarascon*, roman de Daudet. Voir radical *Tartare- aro* (rom., cat. *Tartro*, port., esp., ital. *Tartaro*, lat. *Tartarus*) subst. et adj. Tartare, habitant de la Tartarie, barbare, cruel, inhumain ». — Pour d'autres emplois du même nom : *Le Turc Tartarin* chez Pierre Gringoire (CH. OULMONT, *La Poésie morale, politique et dramatique à la veille de la Renaissance : Pierre Gringoire*, Paris, Champion, BIBLIOTHÈQUE DU XV^e^ SIÈCLE, in-8°, 1911, p. 134); un satellite dit Tartarin dans le *Mystère de Saint Didier*, de Guillaume Flamang, XV^e^ siècle (PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères*, II, p. 509); un avocat du XVIII^e^ siècle, portant ce nom et mentionné dans le *Recueil Clairambault-Maurepas, chansonnier historique du XVIII^e^ siècle*, Paris, A. Quantin, 1879-1884, V, p. 292.

Tartuffe. — Voir ci-dessous, II, p. 427. Étymologie très discutée. Nous ne pouvons donner ici toutes les références bibliographiques qui sont relatives à cette question.

Trissotin. — Voir ci-dessus, II, pp. 396-397.

Turcaret.

Ubu Roi. — PAUL CHAUVEAU, *Notes sur Alfred Jarry* (MERCURE DE FRANCE, 1^er^ novembre 1926, pp. 581-599) : *Ubu* est sorti de *Heb*, *le père Heb*, M. Hébert, professeur de physique au Lycée de Rennes, dont Jarry fut l'élève.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

II. — L'esprit combinateur de l'écrivain. L'art de donner la vie.

Lorsque, dans notre Introduction, nous avons présenté notre sujet, nous avons dit que la conception du mot *type* n'impliquait pas nécessairement pour nous l'idée d'invention supérieure. Dans notre chapitre quatrième, nous avons précisé notre manière de comprendre les choses à cet égard. Toutefois, au cours de notre travail, nous n'avons pas perdu de vue que souvent, dans le jugement du public, cette idée s'attachait essentiellement à ce mot. En d'autres termes, nous n'avons pas, systématiquement, distrait notre attention des créations artistiques qui sont profondément conçues et fortement chargées de pensée, ou qui renferment ces immortels symboles de vérité dont on a entendu Nodier et Flaubert proclamer la puissance de signification et dans lesquels des générations, plus ou moins nombreuses, croient retrouver un permanent aspect de l'humanité. Nous avons montré, à l'occasion, la distance qui les sépare de ces inventions légères, de ces inventions falotes qui ont amusé une époque et puis qui ont disparu, non sans laisser un nom : elles n'étaient que des silhouettes ou des caricatures, mais animées et réussies, de certains travers moraux qui peuvent appartenir à tous les temps ; néanmoins, il n'y avait là que des dessins fort simplifiés de la comédie humaine et auxquels manquait une solide trame interne. Si donc nous savions qu'une distinction était à faire entre les deux catégories d'êtres fictifs, elle n'était point capitale pour nous, et elle n'a point passé au premier plan de notre livre, celui-ci ayant pour objet, avant tout, de déterminer la popularité de personnages devenus symboliques à un titre quelconque, les formes diverses que cette popularité a revêtues, ainsi que la mesure dans laquelle ces personnages sont *représentatifs*. Dès lors, le grand problème des lois de l'invention littéraire ne s'imposait pas à nous. Au surplus, est-il de ceux qu'on peut résoudre ? La critique ne

Digitized by Google
Original from PENN STATE

cesse point de célébrer le don de vie que possèdent les maitres de l'investigation psychologique, mais fait-elle plus qu'entrevoir les préliminaires de l'acte de réalisation artistique? Voit-elle réellement l'acte s'accomplir ? Une création vraiment supérieure est le résultat d'une gestation intellectuelle dont l'essence lui échappe ou qui, pour elle, restera toujours mystérieuse. Cette critique a beau nous déclarer, en des phrases d'un tour plus ou moins imagé, que les types illustres lui apparaissent comme des portraits descendus de leur cadre et qui se promènent dans la rue; elle a beau nous parler aussi de la pâte vivante dont sont pétries les figures d'Alceste, de Célimène, d'Harpagon, de Figaro, de M^me^ Bovary, de M. Homais, et bien d'autres encore. En somme, ainsi qu'on l'a souvent dit, elle s'arrête impuissante devant la détermination exacte du phénomène d'invention. Elle n'arrive même pas (et c'est pourtant le premier travail qu'on serait en droit d'exiger d'elle) à rendre à César ce qui appartient à César lorsqu'elle tâche de dissocier les éléments formateurs d'un type. Combien souvent, par exemple, n'a-t-elle point confessé son inaptitude à la précision tandis qu'elle cherchait à déceler l'opération créatrice chez un des maîtres qu'elle a le plus étudiés! « Quand nous aurons bien comparé et bien analysé; quand nous aurons interrogé Célimène après Charlotte, Philaminte après Cathos, Toinette après Scapin, et la petite Louison après la vieille M^me^ Pernelle; quand nous aurons disséqué lambeau par lambeau tous les personnages dont Molière a peuplé le théâtre, saurons-nous mieux pourquoi tous vivent, même ceux d'entre eux qui ne sont pas réels ? La vie n'est pas chose moins mystérieuse dans l'œuvre d'art que dans la nature, et les créateurs ignorent autant que nous d'où jaillit la divine étincelle » (1). En effet, nous n'avons guère qu'une impression : c'est que Molière et ceux qui se rapprochent de lui par la puissance d'évocation ont donné à leurs

---

(1) R. Doumic, *Histoire de la Langue et de la Littérature française sous la direction de Petit de Julleville*, V, pp. 56-57.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

personnages la vie, ou, suivant la formule, une double vie, « la vie réelle des individus et la vie idéale des types ». La remarque est faite de même pour Balzac, et en des mots très justes, par Faguet, lorsque, après avoir admiré ce qui pourrait s'appeler ses *individus généraux*, et après s'être posé la question : « Comment l'auteur de la *Comédie humaine* leur insuffle-t-il la vie ? », il répond : « C'est là que la critique s'arrête, à très peu près impuissante et ignorante. Comment définir le don qu'a un Homère, un Eschyle, un Sophocle, un Euripide à un moindre degré, un Shakespeare, un Corneille, un Racine, un Molière, un La Bruyère de temps en temps, un Gœthe parfois, un Augier et un Dumas fils parfois, un Ibsen souvent, de faire non seulement vrai, exact, précis et large, mais vivant, mais animé et respirant, de faire vivre comme nous sentons que vivent notre voisin, notre père et notre mère, un Ulysse, une Électre, une Antigone, une Iphigénie, un Othello, une Pauline, une Phèdre et un Joad, un Tartuffe, un Giton, un Werther, un M. Poirier, une M^me^ Guichard, une Nora et un Borckmann? On ne sait; car ce n'est pas le secret de l'art, c'est le secret d'un instinct physiologique et d'une puissance physiologique qui consistent à se transformer en un autre et à vivre en cet autre comme on vit en soi-même, avec le même emportement de passion et avec la même logique des sentiments et des passions. Or, c'est ce don qui n'est pas analysable... (1). »

Il n'est pas analysable, certes, mais on pourrait presque affirmer que la création même du type n'est pas ou n'est presque jamais spontanée chez l'écrivain. Celui-ci n'amène son personnage au jour que petit à petit, progressivement et sans en avoir, du premier coup, un dessin bien net dans l'esprit. Par conséquent, il est possible de discerner certains principes d'esthétique qui président à la confection d'une œuvre d'art sans qu'ils soient toujours raisonnés chez l'artiste. Ou bien, si

---

(1) *Honoré de Balzac.* (LES GRANDS ÉCRIVAINS FRANÇAIS, Paris, Hachette, 1913 p. 100.)

Digitized by Google

Original from PENN STATE

l'on veut, il y a des circonstances de création que la critique retrouve presque partout. Nous en rappellerons quelques-unes, sans avoir la prétention de les révéler. Elles sont de science générale, mais la nature de notre sujet nous impose de les redire.

L'art est une substitution. — L'artiste ne voit pas toute l'humanité en lui-même. Il ne fait souvent que la deviner. De cette loi, l'histoire des lettres nous a conservé le souvenir de manifestations ou d'applications singulièrement édifiantes. Pour peu que nous la feuilletions, nos regards ne manqueront pas de tomber sur le portrait bien connu du *Contemplateur*, portrait dessiné par l'un de ses ennemis dans une comédie où il fait dire à un personnage : « Depuis que je suis descendu, Elomire [anagramme de Molière] n'a pas dit une parole. Je l'ai trouvé appuyé sur ma boutique, dans la posture d'un homme qui rêve. Il tenait les yeux collés sur trois ou quatre personnes de qualité qui marchandaient des dentelles; il paraissait attentif à leurs discours et il semblait par le mouvement de ses yeux qu'il regardait jusques au fond de leurs âmes pour y voir ce qu'elles ne disaient pas. Je crois même qu'il avait des tablettes, et qu'à la faveur de son manteau, il a écrit, sans être aperçu. ce qu'elles ont dit de plus remarquable... C'est un dangereux personnage; il y en a qui ne vont point sans leurs mains, mais on peut dire de lui qu'il ne va pas sans ses yeux ni sans ses oreilles... (1) ». Que de gens vont dans la vie sans leurs yeux et leurs oreilles! Que de gens... ne sont pas Honoré de Balzac et n'ont pas sa faculté d'observation, son don de voir et d'entendre, ni sa prodigieuse mémoire imaginative qui gravait en lui tous les coins et recoins d'une maison qu'il avait visitée. Écoutons-le un instant parler de lui-même dans *Facino Cane*, de ses soucis et de ses procédés de documentation : « Lorsque, entre onze heures et minuit, je rencontrais un ouvrier et sa femme revenant ensemble de l'Ambigu-Comique, je m'amusais

(1) De Visé, *Zélinde ou la véritable Critique de « l'École des Femmes »* (4 août 1663).

Digitized by Google
Original from PENN STATE

à les suivre depuis le boulevard du Pont-aux-Choux jusqu'au boulevard Beaumarchais... En entendant ces gens, je pouvais épouser leur vie, je me sentais leurs guenilles sur le dos, je marchais les pieds dans leurs souliers percés; leurs désirs, leurs besoins, tout passait dans mon âme, ou mon âme passait dans la leur. C'était le rêve d'un homme éveillé. Je m'échauffais avec eux contre les chefs d'atelier qui les tyrannisaient ou contre les mauvaises pratiques qui les faisaient revenir plusieurs fois sans les payer. » Le témoignage de sa correspondance n'est pas moins curieux. Il nous indique, avec des précisions singulièrement instructives, à quel point il a vécu dans ses personnages, comment il en a ressenti toutes les émotions. S'en allant en voyage, il disait : « Je pars pour Alençon, pour Grenoble, où demeurent M^lle^ Cormon..., M. Benassis... ». M^lle^ Cormon et M. Benassis étaient des acteurs de la *Comédie humaine*. Il y a, de plus, l'anecdote pour nous renseigner sur son étrange aptitude à la substitution. On raconte qu'un inconnu, qu'il suivait dans la rue et qu'il *contemplait* pour sa valeur documentaire, se cogna contre un réverbère : et le romancier de se tâter le bras, parce qu'il ne faisait qu'un avec son « sujet » (1) !

Un autre spécialiste de l'observation, Alphonse Daudet, s'est décrit en ces traits autobiographiques : « J'avais dix ans alors, et déjà tourmenté du désir de sortir de moi-même, de m'incarner en d'autres êtres dans une manie commençante d'observation, d'annotation humaine, ma grande distraction pendant mes promenades était de choisir un passant, de le suivre à travers Lyon, au cours de ses flâneries ou de ses affaires, pour essayer de m'identifier à sa vie, d'en comprendre les préoccupations intimes ». Il s'est décrit aussi par personne interposée : « Il y avait déjà chez cet enragé Petit Chose une faculté singulière qu'il n'a jamais perdue depuis, un don de se voir, de se juger, de se prendre en flagrant délit de tout, comme s'il eût marché

---

(1) Voir une autre forme de l'anecdote dans l'introduction de P. Bourget au *Répertoire de la Comédie humaine* d'A. Cerberr et J. Christophe.

Digitized by Google Original from PENN STATE

toujours accompagné d'un surveillant féroce et redoutable... Le témoin dont je parle ne faiblissait jamais, ne se mêlait de rien, surveillait. C'était comme un regard intérieur, impassible et fixe, un *double* inerte et froid, qui, dans les plus violentes bordées du Petit Chose, observait tout, prenait des notes et disait le lendemain : A nous deux ! » (1).

Molière, Balzac et Daudet, ayons soin de le faire remarquer, sont parmi les créateurs les plus féconds de figures littéraires passées à l'état de types. Évidemment, si nous le voulions, l'histoire nous fournirait d'autres témoignages sur l'art d'observer, des témoignages empruntés, par exemple, à la biographie de La Fontaine, de Lesage, de Prévost, de Beaumarchais, de Monnier, de Flaubert... Elle nous prouverait, là encore, qu' « observer tout, prendre des notes », c'est se substituer à autrui, c'est vivre en autrui, c'est découvrir autrui. Mais il y a dans cette découverte, il y a dans la peinture du réel, une part plus ou moins considérable de divination ou d'imagination. Suivant l'expression connue, l'*imagination fait le reste*. Après que l'écrivain s'est bien regardé lui-même et qu'il a ramassé d'un coup d'œil sûr et profond la matière qui circule autour de lui, l'imagination, son imagination fait le reste, et ce reste est beaucoup dans maintes occurrences. Peut-être devrions-nous ajouter que l'imagination n'est que cette mémoire imaginative que tous les hommes en général possèdent à un degré quelconque, mais qui forme essentiellement le partage des hommes de lettres.

L'art est un choix; c'est un groupement et une combinaison. — L'écrivain est un créateur qui rassemble des éléments de vie dispersés et flottants autour de lui. C'est le constructeur qui, de pierres isolées ou éparses, édifie le monument. C'est l'esprit qui, des divinations et des pressentiments des autres, tire le personnage organisé ou systématique. Notre enquête sur les trois sources d'inspiration que sont le moi de l'auteur, son

---

(1) *Trente Ans de Paris*, pp. 78-79, 81-82.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

entourage et ses livres nous l'a déjà montré. Elle nous a fait voir également que d'ordinaire elles s'entremêlent au point d'être indiscernables ou irréductibles à une décomposition rigoureusement analytique. Lorsque la critique nous dit que Tartuffe et Don Juan sont en partie constitués d'emprunts littéraires, lorsqu'elle dit encore que l'auteur s'est inspiré de la réalité contemporaine pour créer ses types, elle nous met en présence d'un problème qui ne paraît pas avoir de solution : en effet, si Molière a puisé dans son milieu pour composer deux de ses comédies les plus originales, dans quelle mesure l'a-t-il fait? Le glorieux travail que la France lui doit ne saurait guère être défini que comme une « combinaison » d'un artiste qui prend, sur l'hypocrisie et le libertinage, une intrigue dramatique et des renseignements dans des livres et qui les utilise en les contrôlant par l'expérience.

Cet artiste passe pour le créateur par excellence de la double vie déjà indiquée, — vie réelle des individus et vie idéale des types. Il ne l'a pas faite, cette double vie, sans beaucoup emprunter aux autres, et les autres étaient des compatriotes et des étrangers, des anciens et des modernes. Mais, grand emprunteur, il n'a pas procédé différemment de tous les grands écrivains de son pays et d'ailleurs. Tous, ils ont connu les autres. Il lui a suffi, à lui comme à eux tous, pour mériter le titre de maître, de savoir discerner, avec la pratique qu'il avait de l'humanité, la valeur des sujets et des idées dont ses devanciers n'avaient généralement rien tiré d'essentiel ou de vrai, Il a clarifié l'obscur, établi le départ entre le bon et le mauvais, suivi le précepte dont Chateaubriand devait plus tard procurer la formule : « Le beau idéal, c'est l'art de choisir et de cacher » (1). Il a *choisi*, il a *caché*. Avec des matériaux pris de partout, il a composé des *types* qui sont aujourd'hui sa propriété exclusive. Il a versé dans son théâtre un *esprit*, un *génie* qui est de lui seul. Ainsi a-t-il pris place dans la catégorie de ces hommes

(1) *Le Génie du Christianisme*, 2e partie, liv. II, ch. XI.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

spéciaux pour qui Sainte-Beuve a écrit le joli mot — ou plutôt Sainte-Beuve l'a refait en beauté, ce mot dont l'idée se rencontre chez *d'autres* — : « En littérature on peut voler les gens, mais à la condition de les tuer ».

Molière vole si adroitement, et il agence si bien le produit de ses rapines, il « le fond si bien avec ses inventions propres qu'il n'y a plus chez lui de pièces de rapport, mais des parties d'un organisme; pas de mots plaisants en soi, mais des mots plaisants par réflexion à celui qui les prononce; pas des fantoches où les procédés uniformes de l'ouvrier se reconnaissent, mais de vrais hommes et de vraies femmes, distincts, variés, comme autour de nous » (1).

A la manière de plusieurs. — Une autre vérité essentielle, et qui forme une sorte de principe esthétique ou de précepte artistique, est que la littérature ne connaît pas, ou presque jamais, de portraits individuels. Presque jamais, elle ne dessine d'après un modèle unique. Elle travaille, presque forcément, d'après des exemplaires plus ou moins nombreux d'humanité. Elle fait « du général ». Dès lors, sur presque tous les personnages qui ont reçu la vie de l'esprit, il faudrait apposer les mots inscrits par Verlaine en tête d'un poème de *Jadis et Naguère* : « A la manière de plusieurs ». C'est à la manière de plusieurs qu'ont été dessinés Gargantua, Pantagruel, Panurge, Macette, Sganarelle, Tartuffe, Don Juan, Alceste, Célimène, Harpagon, Pourceaugnac, Turcaret, Gil Blas, Manon Lescaut, Figaro, Madame Angot, Joseph Prudhomme, Madame Bovary, Tartarin et cinquante autres (2). Molière n'a-t-il pas dit quelque chose d'analogue, et même assez souvent, lorsqu'il s'est défendu d'avoir copié *quelqu'un*? (Voyez, notamment, la scène III de l'*Impromptu de Versailles*.) Diderot, qui pratiqua pourtant si peu l'art de tresser une trame serrée et résistante avec des

(1) E. RIGAL, *La Comédie de Molière. L'Homme dans l'œuvre.* (REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, 1904, p. 20.)

(2) Sur Tartarin, personnage *composé,* voir DEGOUMOIS, *L'Algérie d'Alphonse Daudet*, pp. 168 et 251.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

« pièces de rapport », a très finement indiqué la différence qui sépare « un tartuffe » et « le Tartuffe » : « Le commis Billard [caissier général de la poste, très dévot et qui fit une banqueroute frauduleuse] est un tartuffe; l'abbé Grizel [sous-pénitencier de Paris, compromis dans les malversations de son ami Toinard] est un tartuffe, mais il n'est pas le Tartuffe. Le financier Toinard [fermier général] était un avare, mais il n'était pas l'Avare. L'Avare et le Tartuffe ont été faits d'après tous les Toinards et tous les Grizels du monde : ce sont leurs traits les plus généraux et les plus marqués, et ce n'est le portrait exact d'aucun; aussi personne ne s'y reconnaît-il ». (*Paradoxe sur le Comédien*). Le praticien supérieur que fut Balzac ne nous a point livré, en somme, de véritables « secrets » ou les « secrets » de son métier lorsqu'il a défini sa tâche dans la préface du *Cabinet des Antiques :*

> La tâche de l'historien des mœurs [ou de l'écrivain] consiste à fondre les faits analogues dans un seul tableau; n'est-il pas tenu de donner plutôt l'esprit que la lettre des événements? Il les synthétise. Souvent il est nécessaire de prendre plusieurs caractères semblables pour arriver à en composer un seul, de même qu'il se rencontre des originaux où le ridicule abonde si bien, qu'en les dédoublant, ils fournissent deux personnages. Souvent la tête d'un drame est très éloignée de sa queue. La nature qui avait très bien commencé son œuvre à Paris, et l'avait finie d'une manière vulgaire, l'a supérieurement achevée ailleurs. Il existe un proverbe italien, qui rend à merveille cette observation : *Cette queue n'est pas de ce chat (Questa coda non è di questo gatto).* La littérature se sert du procédé qu'emploie la peinture, qui, pour faire une belle figure, prend les mains de tel modèle, le pied de tel autre, la poitrine de celui-ci, les épaules de celui-là. L'affaire du peintre est de donner la vie à ces membres choisis et de la rendre probable. S'il vous copiait une femme vraie, vous détourneriez la tête.

Le texte est moins souvent cité de nos jours que le mot de Flaubert à propos de *Madame Bovary :* « Tout ce qu'on invente est vrai... La poésie est une chose aussi précise que la géométrie, l'induction vaut la déduction, et puis, arrivé à un certain point, on ne se trompe plus quant à tout ce qui est de l'âme; ma pauvre Bovary sans doute souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même ». (Lettre à Madame X..., 1853.) Jules Lemaître, qui paraît songer à cette parole célèbre, écrit : « Tout le monde a connu Madame Bovary. Chaque petite

Digitized by Google
Original from PENN STATE

ville a la sienne... Madame Bovary résume toutes ces Phèdres de chef-lieu de canton » (1). Mais cette espèce de commentaire et le mot de Flaubert se concilient difficilement avec une autre déclaration du même romancier : « Non, Monsieur, écrivait-il le 4 juin 1857, *Madame Bovary* est une pure invention. Tous les personnages de ce livre sont complètement imaginés... Ce qui n'empêche pas qu'ici, en Normandie, on ait voulu découvrir dans mon roman une foule d'allusions. Si j'en avais fait, mes portraits seraient moins ressemblants, parce que j'aurais eu en vue des personnalités et que j'ai voulu au contraire reproduire des types » (2). Flaubert a dit aussi : « Ce livre, tout en calcul et en ruses de style, n'est pas de mon sang, je ne le porte point en mes entrailles, je sens que c'est chose voulue, factice » (3). Et puis : « Sujet, personnage, effet, etc..., tout est hors de moi » (4). Et encore : « Mme Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire totalement inventée; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments, ni de mon existence » (5). Enfin, il aurait affirmé plusieurs fois : « Mme Bovary, c'est moi, d'après moi » (6).

Et alors ? Comment concilier ces propos divers et divergents avec les affirmations de ses proches qui nous ont révélé le modèle vivant d'Emma ? En disant qu'ils sont d'un homme que nous savons avoir été un impulsif, un émotif, un versatile, d'un homme qui cédait, dans ses conversations et dans ses lettres, aux poussées des impressions récemment subies. En disant aussi qu'ils sont d'un écrivain qui, à certains moments, paraît vouloir dérouter ses lecteurs. En disant enfin que *Madame Bovary* est, à maints égards, *une vérité choisie*. On a fait observer qu'il fallait distinguer, avec Flaubert lui-même, qui en parle vingt fois dans sa correspondance, entre la

(1) *Revue Bleue*, 11 octobre 1879, p. 344.

(2) R. DESCHARMES, *Flaubert, sa Vie, son Caractère, ses Idées avant 1857*, Paris, Ferroud, 1909, in-8°, p. 536.

(3) *Correspondance*, éd. Charpentier, II, p. 224.

(4) *Ibidem*, II, p. 128.

(5) *Ibidem*, III, p. 79.

(6) DESCHARMES, *op. cit.*, p. 103, note 3.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

réalité et la *vérité*. « Il est parti de la réalité, mais il visait plus haut, à la vérité. Les faits de la réalité, il les a remaniés, simplifiés ou au contraire complétés. D'un fait divers, informe dans sa vulgarité, et où le hasard joue un rôle, il fait une œuvre d'art et une loi de nécessité » (1). Il a « connu » la *réalité* et il en a « extrait » la *vérité*. La réalité, c'est donc la femme du médecin Eugène Delamare et c'est une série d'autres femmes romanesques et déçues comme elle, que les hasards de l'existence avaient amenées sur son chemin, et qui ont été présentes à son esprit lorsqu'il a prononcé la parole célèbre : « Ma pauvre Bovary souffre et pleure dans vingt villages »... Il a procédé en photographe qui prend un *type de famille*. Le visage essentiel fut celui de la femme du médecin de Ry, mais des visages qui lui étaient apparentés par la ressemblance se sont superposés à lui. Sous le regard de l'écrivain, le premier et les autres ont dû s'entremêler et se fusionner pour n'en plus former qu'un seul, qui est devenu le *type*, ou la représentation symbolique de tous.

Mais ce n'est pas tout : la réalité ou le modèle de la pauvre Bovary, c'est peut-être lui aussi, car Emma reproduit le tempérament du romancier, « Emma, dont le rêve romantique et sentimental, dont la luxure sont le rêve et la luxure de Flaubert » (2)... Flaubert a de la sorte *synthétisé* ou *créé*. Son Homais est né de même façon. Il est né des différents traits que l'auteur connaissait « d'un peu partout sur la demi-instruction du bourgeois de province, sur sa solennité satisfaite » (3).

Pareillement, la réalité vivante du Don Juan de Molière est forgée d'une substance prise à *de grands seigneurs méchants hommes* que le pénétrant comique a rencontrés dans son XVII[e] siècle. Ce Don Juan, a-t-on dit, est « un personnage

---

(1) ERNEST BOVET, *Le Réalisme de Flaubert*. (REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, 1911, p. 2.)

(2) E. BOVET, *ibid.*, p. 33.

(3) P. MARTINO, *Histoire de la Littérature française illustrée, publiée sous la direction de MM. J. Bédier et P. Hazard,* Paris, Librairie Larousse, II, p. 270.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

infiniment complexe, parce qu'il emprunte sa signification à la fois aux modèles dont il est tiré, à des rancunes personnelles de son auteur, et plus encore au monde des libertins qu'il incarne » (1). Pour son Jourdain, Molière a pu certes s'inspirer d'un modèle déterminé comme Gandouin le chapelier, mais il a dû ajouter, pour compléter sa documentation, et presque sans y penser, d'autres modèles qu'il apercevait parmi les *bourgeois gentilhommes*, les *enrichis*, les *parvenus* dont de nombreux exemplaires circulaient autour de lui... Plus d'un siècle après, Madame Angot sortait d'un monde analogue, ainsi que nous l'avons observé... La même remarque sur le moyen d'arriver à la « synthèse » par la vérité serait à faire pour bien d'autres personnages si elle n'était déjà formulée dans nos pages précédentes : d'autres types de Molière, Gil Blas, Figaro, Bazile, Joseph Prudhomme, Maître Guérin, Monsieur Poirier, Monsieur Perrichon, Tartarin...

— *Mais si l'art est une substitution, un choix et une combinaison, il est aussi une synthèse.* Toutes les créations vraiment vivantes sont faites avec « du général » et présentent quelque chose de simplifié dans les contours et dans les couleurs, quelque chose de schématisé, de stylisé. Le procédé est particulièrement familier aux Classiques français. Plus que d'autres, ils ont cherché à réaliser des types en résumant les formes diverses que prend une particularité morale ou physique chez plusieurs individus. Mais leur résumé va parfois trop loin dans la voie de la généralisation et c'est, comme on sait, le reproche que l'étranger leur a spécialement adressé. Ce reproche est tombé sur Molière pour la façon dont il a utilisé, c'est-à-dire *idéalisé*, les expériences concrètes qu'il avait faites sur le pédantisme, l'hypocrisie, la misanthropie, l'avarice. Au gré de certains de ses juges, il détache trop ses personnages de ces dépendances environnantes auxquelles sont nécessairement soumis tous les êtres qui sont engagés dans la vie. Dans son Avare,

(1) GENDARME DE BÉVOTTE, *La Légende de Don Juan*, 1909, pp. XV-XVI.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

la synthèse, l'idéalisation cache, par instants, l'homme ou la réalité. Ainsi qu'on l'a remarqué, « Harpagon n'est pas un certain avare comme le *Grandet* de Balzac ou même encore l'*Euclion* de Plaute : c'est l'avarice, l'avarice absolue, l'avarice sous toutes ses formes et dans tous ses modes imaginables » (1). Le nom qu'il porte, comme les désignations de Tartuffe, d'Alceste, de Philaminte, pourraient être remplacés par Avarice, Hypocrisie, Misanthropie, Pédantisme. Mais ne faudrait-il pas dire quelque chose d'analogue au sujet de Grandet lui-même, malgré la réserve qui vient d'être exprimée en sa faveur? Balzac ne tombe-t-il pas dans la « personnification allégorique », ici, et ailleurs (Goriot, le baron Hulot)? Sans aucun doute. Qui l'ignore du reste? Tandis que chez lui une situation se dessine ou un caractère s'annonce, et s'annonce bien, souvent l'imagination intervient malencontreusement ; la situation se tend et se complique, le caractère, le type s'exagère. Néanmoins la vie s'y maintient, comme dans les inventions de Molière, qui, tout en faisant « personnifier » à ses grands rôles un humain d'une nature universelle, leur prête une individualité comtemporaine, une physionomie qui demeure personnelle et distincte. On se rappelle sa célèbre définition du théâtre comique dans l'*Impromptu de Versailles* : « L'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes, et principalement des hommes de notre siècle ». On connaît moins le brevet de peintre fidèle des hommes de son siècle que lui décerne l'un de ses contemporains : « Il a joüé les Jeunes, les Vieux, les Sains, les Malades, les Cocus, les Jaloux, les Marquis, les Villageois, les Hipocrites, les Imposteurs, les Campagnards, les Pretieuses, les Facheux, les Avocats, les Ignorants, les Procureurs, les Misantropes, les Medecins, les Apothicaires, les Chirurgiens, les Avares, les Bourgeois qui affectent d'estre de qualité, les Philosophes, les Autheurs, les Provinciaux, les Faux Braves, les grands Diseurs de rien, les Gens qui n'aiment

(1) PAUL STAPFER, *Molière et Shakespeare,* nouv. édit., Paris, Hachette, 1887, in-16, p. 203.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

qu'à contredire, les Coquettes, les Joüeurs, les Donneurs d'avis, les Uzuriers, les Sergens, les Archers, et tous les Impertinens enfin, de tout sexe, de tout âge et de toute condition... » (1). C'est le tableau complet de la France contemporaine, avec toutes ses classes, toutes ses professions, toutes ses mœurs, tous ses travers, et c'est aussi la France et le monde de tous les temps. Ou plutôt, Molière, en représentant « principalement les hommes de son siècle », « représente en général », sinon « tous les défauts des hommes », au moins certains de leurs travers les plus universels. Il agrandit, il amplifie tels personnages propres à son époque de manière à en faire des représentants de l'humanité, suivant la remarque si fréquemment formulée par la critique, et trop fréquemment certes pour que nous ayons à fournir ici des preuves ou des exemples. Avec la même fréquence, la critique a montré que, pour développer ses caractères, il simplifie et condense la réalité, qu'il écarte tout détail qui ne donnerait pas le relief nécessaire à un personnage essentiel, qu'il supprime les teintes intermédiaires et qu'il ne retient que les colorations expressives pour les mettre en vigoureuse saillie. Nul dramaturge n'a été plus que lui persuadé que le théâtre ne tolérait pas les demi-teintes, les décors peints à petits coups de pinceau, qu'il y fallait de larges coups de brosse parce que la scène ou l'optique morale de la scène possède ses lois propres, parce que les figures y doivent être vues de loin, donc dessinées en plus grand que dans la vie, parce que leur vérité n'est susceptible d'atteindre qu'une valeur relative, parce qu'on ne parvient à susciter l'impression du réel, du vécu, parce qu'on n'obtient l'air de crédibilité (objet suprême de l'art, d'après lui) qu'en rendant frappant ce que l'on peint, qu'en faisant jaillir au dehors, fût-ce même au prix d'une exagération, le mobile intime des actions des personnages, leur moi intérieur (2).

---

(1) *Conversation dans une ruelle de Paris sur Molière défunt, suivie de son Oraison funèbre par Jean Donneau de Visé :* MOLIÈRE JUGÉ PAR SES CONTEMPORAINS... avec une notice par A.-P. Malassis, Paris, J. Liseux, 1877, pp. 16-17.

(2) Voir I, p. 10.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Mais la critique a moins souvent mis en lumière le résultat de cette esthétique, et qui est que des portraits d'un comique très gros, ou d'une ligne particulièrement marquée, ont trouvé place dans son théâtre et jusque dans ses meilleures comédies. On pourrait prétendre que le grossissement du comique est si poussé que ses créations les plus belles ont parfois une allure de vaudeville et que, pour un peu, on le définirait : un vaudevilliste de génie. Vous le voyez qui, dans le développement de ses rôles, applique une méthode consistant à marcher droit vers son but et à laisser de côté tout ce qui n'est pas le *sujet*, — à tenir ce sujet dans un mouvement d'absolue tension, et en somme à faire du faux ou du factice, car cette méthode *symbolise*, *stylise* le personnage ou l'idée de manière qu'il n'y ait plus que lui ou qu'elle devant nous; et, pour que tout soit dans un sens ou une direction unique, le langage n'est constitué que de phrases se rapportant au sujet. Mais, tandis que Molière opère ainsi, vous le voyez quand même faire du vrai ou en donner l'impression par la juste appropriation des paroles soit aux caractères, soit aux situations, et par l'art de prêter à des rôles une continuité de vraisemblance psychologique qui ne s'arrête ni ne se dément pas. Dans une pièce comme les *Précieuses Ridicules* et dans d'autres œuvres de semblable teneur, l'auteur pratique également, si l'on ose dire, la méthode des décors peu précis, de ces décors qui permettent l'accentuation des physionomies comiques et des propos. C'est là le dessin linéaire, le dessin presque grossier de la farce, ainsi que nous l'avons observé lorsque nous avons parlé de l'*historicité* de certains détails de mœurs qui se rencontrent dans la peinture de tels personnages des *Précieuses Ridicules*, des *Femmes Savantes*, de l'*École des Femmes*, de *Tartuffe*, du *Misanthrope*, du *Bourgeois Gentilhomme*, de l'*Amour Médecin*, de *Monsieur de Pourceaugnac*, de la *Comtesse d'Escarbagnas*, du *Malade Imaginaire*. On pourrait revoir plusieurs de ces pièces pour y chercher d'autres agrandissements du même genre, et l'on pourrait en chercher également dans l'*Avare* et les *Fourberies de Scapin*.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Mais, en somme, si Molière est un génie simplificateur, c'est un peu parce qu'il a gardé ou bien employé la simplification et la stylisation de la farce, parce qu'il s'est formé à l'école du gros trait, à l'école des « farceurs » italiens et français, parce qu'il possède le coup de crayon d'un auteur éduqué chez eux. M. Lanson l'a fait excellemment remarquer. On retrouve, dit-il, même dans ses chefs-d'œuvre, « l'esthétique de la farce, sa méthode d'invention, une certaine façon de traiter la matière de la vie ». Poussant plus loin encore cette observation, et la poussant presque jusqu'aux apparences de l'opinion paradoxale, le même critique ajoute : « Tandis que les grands caractères étiquetés des noms conventionnels, Alceste, Tartuffe, Harpagon, sont comme les *masques* d'une humanité générale, les personnages aux noms réels et vraisemblables, Pourceaugnac, Dandin, Jourdain, Arnolphe (ou Arnould), sortent d'une tradition plus purement française; les uns sont plus abstraits et moraux, les autres plus localisés et sociaux » (1). Quoi qu'il en soit, les procédés techniques de la farce restent, dans les mains du génial créateur, d'une souplesse assez grande pour que la vie circule à travers l'armature générale qu'ils fournissent à l'œuvre. Ainsi, chez lui, le pédantisme, l'amour-galanterie, la préciosité, l'avarice, l'hypocrisie, la misanthropie, le donjuanisme, l'éducation égoïste ou donnée aux autres en vue de soi-même, l'hypocondrie pourront être pris ou envisagés par quelques-uns des côtés les plus gros ou les plus grotesques qu'ils offrent aux regards de tout venant : encore une fois, l'appropriation du langage au caractère du personnage, le naturel des gestes, le mouvement dramatique de la pièce nous feront croire ou bien admettre que « c'est arrivé ». Ainsi, les traits forts servent à nous procurer une vue nette, et d'apparence naturelle, d'une passion, d'un vice, d'un ridicule. Après tout, aucune ligne du portrait de Monsieur Jourdain n'est strictement dans la *mesure*, mais le Bourgeois Gentilhomme devient sous nos yeux un bonhomme

(1) *Molière et la France*, p. 151.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

qui paraît *articulé*, *constitué*, *total*, et qui nous présente l'idée vivante et juste d'un bourgeois vaniteux. A travers ses dires qui sont parfois énormes, on entend un accent, une résonance de réalité. Ce personnage, et beaucoup d'autres du même répertoire, extériorisent des manières de penser et d'agir qui ne se manifestent pas à l'état sensible dans le cours ordinaire de la vie, mais qui gisent à l'état informe et latent au fond des êtres humains, au fond de la vie.

Mais c'est beaucoup insister sur Molière. L'étude que nous lui consacrons se justifie peut-être dans un travail où il a dû souvent être cité comme exemple. Si nous lui faisons la part si large, n'avons-nous pas également, pour en agir ainsi, le très important motif qu'il est, dans la haute littérature française, le plus grand créateur de types populaires? Au surplus, les considérations qu'on vient de lire valent, à divers égards, pour d'autres créateurs. Rabelais appartient à sa famille : il opère également dans le *genre gros*, révérence parler. Balzac pousse semblablement ses inventions, comme nous l'avons vu, jusqu'à l'amplification synthétique. Il aime les caractères généraux, et quelquefois il est plus simplificateur qu'un classique, mais il a pour lui le réalisme des détails, et puis, si même ses héros se rattachent au Romantisme par un excès ou un débordement de personnalité, ils gardent néanmoins l'air de gens sortis du monde qui nous entoure. Ils ont en outre cette allure qui leur fait dépasser les bornes de l'observation temporaire et qui les transporte sur les plans supérieurs du symbole ou de la signification générale et durable.

Prudhomme va pareillement au delà des limites du réel strict et banal. C'est un humain exagéré et stylisé. Nous disons : *stylisé*, et nous croyons devoir ajouter quelques notes sur la manière dont travaillait son créateur. La chronique du temps rapporte, comme on sait, qu'il s'est documenté pour imaginer son type en se livrant à un examen attentif des « Prudhomme » que la « comédie humaine » d'alors offrait à ses yeux. Mais la même chronique raconte également que lorsqu'il eut achevé les

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Scènes populaires, De Latouche se chargea de reviser son manuscrit et d'en élaguer les phrases superflues, qu'Émile de la Bédollière et Louis Desnoyers s'appliquèrent à raccourcir pareillement d'autres œuvres. Nous savons en outre par elle que lorsque Monnier présenta au *Siècle* l'un de ses bons morceaux : *Les Diseurs de riens*, « le rédacteur en chef du feuilleton opéra de si énormes retranchements au manuscrit, qu'il réduisit à dix colonnes ce qui devait en produire quarante, et le tout dans cette proportion. Malgré d'aussi gigantesques coupures le dialogue parut encore interminable. — Et voilà précisément ce qui en faisait le mérite, s'écrie Monnier. Si les *Diseurs de riens* avaient dit quelque chose d'intéressant, ils n'eussent point justifié leur titre ». Mais le plaisant créateur de *Prudhomme* fait mieux que discuter. Afin de justifier sa rédaction littéraire devant un ami qui en avait contesté la vraisemblance, il lui amène un convive qui, deux heures durant, bavarde, bavarde... et réalise le parfait diseur de riens dont le livre des *Diseurs de riens* prétendait donner l'idée (1).

Monnier copiait, *photographiait* la vie; il ne la synthétisait pas; il ne la *peignait* pas (2). L'art, « au sens général du mot, écrit M. Pierre Martino, n'a rien à prétendre dans ces dialogues sténographiés, dessinés et mimés; pas de style, pas le moindre métier; ni composition, ni intrigue, ni effets ménagés... A part le personnage de Joseph Prudhomme, devenu, à force de retouches et de recommencements, une sorte de synthèse de la petite bourgeoisie, on ne conserve vraiment le souvenir d'aucune figure particulière, parce qu'il n'y en a pas. La seule image qui soit nette, c'est celle du milieu social où vivent les personnages » (3).

D'autre part, cette remarque juste a été faite : « On a quelquefois hasardé une comparaison entre l'œuvre d'Henri Monnier

---

(1) E. DE MIRECOURT, *Les Contemporains : H. Monnier*, 1858, pp. 46-49.

(2) DANCOURT, *Le Photographe de M. Prudhomme.* (REVUE GÉNÉRALE [DE BELGIQUE], 1877, pp. 284-287.)

(3) *Le Roman réaliste sous le Second Empire*, pp. 67-68.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

et la *Comédie humaine* de Balzac. C'est jeter à la tête du créateur de M. Prudhomme le pavé de l'Ours. Sans doute, l'œuvre d'Henri Monnier sera intéressante à consulter pour l'historien qui écrira un jour l'Histoire de la Société française de 1830 jusqu'à nos jours. Mais cette œuvre, précisément parce qu'elle est une simple reproduction de réalités ridicules, ne saurait avoir la portée lointaine et quasi prophétique de celle de Balzac. Entre les deux hommes, il y a, je le répète, la même différence qu'entre un photographe intelligent et un peintre. Mais Balzac n'a pas dans toute son œuvre un type de la force de M. Prudhomme. Reste à savoir si un type vaut une œuvre entière. Quoi qu'il en soit, la part d'Henri Monnier est belle encore; son nom mourra peut-être, mais M. Prudhomme ne mourra jamais » (1).

Si l'on entend ainsi les choses, on pourrait admettre le jugement de Champfleury disant de Monnier : « Le célèbre caricaturiste a créé sans s'en douter, la plus grande figure du XIX^e^ siècle (M. Prudhomme) » (2), mais à la condition que ce jugement n'implique pas nécessairement l'idée qu'une « création » de l'espèce est une œuvre de tout point artistiquement supérieure. En vertu de la même observation, il est permis de dire que Giboyer, d'Augier, pourrait bien ne pas vivre parce qu'il est assez complexe (3). Une pareille appréciation n'est pas une condamnation du personnage envisagé littérairement; elle ne revient pas non plus à prétendre que l'auteur des *Effrontés* est un écrivain inférieur à Monnier. N'avons-nous pas déjà noté d'ailleurs, avec Jules Lemaître également, que « les figures les plus populaires du théâtre ou du roman ne sont pas nécessairement les plus profondes, les plus étudiées, ni celles qui résument le plus d'observations? » Le même critique ajoute, on s'en souvient : « Daudet a conçu et fait vivre vingt personnages d'une vérité plus rare que Tartarin, d'une observation plus

---

(1) DANCOURT, *ibid.*, p. 287.
(2) MARTINO, *Le Roman réaliste*, p. 66.
(3) Cf. J. LEMAITRE, *Impressions de théâtre*, t. IX.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

difficile, plus aiguë, plus curieuse; et peut-être est-ce du seul Tartarin que les siècles se souviendront » (1) ... Et peut-être s'en souviendront-ils parce que c'est un humain exagéré et stylisé comme Joseph Prudhomme, et même davantage. Mais, si accentué que soit son portrait, il nous fait l'effet d'être la vérité, et c'est en l'évoquant que nous croyons traduire au mieux telle de nos impressions sur les hommes et leurs mœurs : « Il y a, dit un historien des lettres, du Tartarin dans tout vrai romantique, ou, si l'on aime mieux, du Don Quichotte, c'est-à-dire une provision de comique sûre et assez abondante » (2).

Des simplifications, des stylisations du même ordre se remarquent dans le dessin d'un Janot, d'un Jocrisse, d'une Madame Angot, comme d'un Turcaret, d'un Gil Blas, d'une Manon Lescaut, d'un Figaro, — à la fois donc au théâtre et dans le roman. Mais c'est surtout le théâtre qui possède les personnages simplifiés; il ne peut pas détailler comme le roman a toujours le droit de le faire; il a son optique, sa perspective et celles-ci réclament un agrandissement des traits qui ne saurait être qu'une simplification des données de la réalité. Plus que partout, la vérité sur la scène est une vérité choisie et arrangée.

On voit comment notre travail pourrait servir à corroborer quelque peu les principes d'esthétique générale dont nous avons dit qu'ils présidaient d'ordinaire à la composition des personnages à physionomie pittoresque, — principes qu'il serait permis de résumer ainsi : *L'art est une substitution et, de plus, une modification nécessaire des aspects ou des rapports des choses de la vie, parce qu'il doit mettre au point son modèle et le représenter dans une attitude synthétique. Il veut des* « histoires » *nettes et qui s'achèvent. Il élimine les éléments insignifiants ou indifférents, et il forme un choix, une combinaison de traits qui sont épars dans la nature. C'est une simplification dans le dessin*

---

(1) Voir ci-dessus, I, p. 31.

(2) MAIGRON, *Le Romantisme et les Mœurs*, p. 155. Voir ci-dessus, I, p. 11.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

ou dans les lignes. C'est, en résumé, une vérité choisie et arrangée, — arrangée surtout au théâtre.

III. — L'évolution des types.

Nombre de types généraux et de types individuels se trouvent dans une constante évolution, dans un perpétuel devenir. Ils sont pris dans un continuel mouvement d'agitation et de refonte, ainsi que l'a montré notre énumération de reprises. Cette énumération mérite le reproche d'être parfois sèche. Au surplus, pour la raison qu'elle ne pouvait en quelque sorte s'éloigner d'une ligne tracée d'avance, elle devait laisser de côté ou ne pas aborder l'examen de divers problèmes d'ensemble ayant trait au remaniement des types et qui sont les suivants : *L'écrivain qui confère à un nom préexistant la popularité et, parfois, une signification spéciale ou un sens symbolique. — Les variétés d'un même type ou l'apparentement dans les noms de certains personnages populaires. — Le continuel remaniement. — La nationalisation de types étrangers. — Des marionnettes ou des fantoches qui deviennent des êtres humains, des types, des personnages poétiques. — Altération de types consacrés.*

Voici des précisions sur ces problèmes et voici des rappels synthétiques d'applications déjà faites, mais disséminées dans les pages précédentes.

§ 1. *L'écrivain qui confère à un nom préexistant la popularité et, parfois, une signification spéciale ou un sens symbolique.*

Personnages de Molière. — Qu'est-ce qu'un Géronte dans la littérature française? Un vieillard ridicule. De quand date ce sens? On le fait remonter à Molière, mais le nom est évidemment antérieur au *Médecin malgré lui* (1666) et aux *Fourberies de Scapin* (1671). Il vient de l'Antiquité grecque : γέρων. Au Moyen Age, *Gerontius*, *Geruntius* étaient des appellatifs fré-

Digitized by Google Original from PENN STATE

quents. En Italie, *Gerontio* désignait un des vieillards de la « Commedia sostenuta », savoir un personnage apparenté au masque Cassandre; mais lorsque ce nom pénètre dans la littérature française, il ne prendra pas nécessairement ou du coup une acception péjorative, pas plus qu'il ne sera restreint au langage de la grosse comédie. La Calprenède, dans sa tragi-comédie *Le Clarionte ou le Sacrifice sanglant* (1), le donne à un brave écuyer, dont le rôle est toutefois insignifiant. Par une rencontre curieuse, Géronte se trouve être, dans le *Clitandre* (1632) de Corneille, un écuyer du héros, mais un écuyer dont le rôle est peu digne. Dans l'*Illusion comique* (1636) du même auteur, le père d'Isabelle, un vieillard, s'appelle ainsi, mais il n'offre rien qui soit de nature à provoquer le rire, pas plus que le Géronte du *Menteur* (1642), également un père, et qui a de la grandeur. Le vieillard, vêtu à la turque et qualifié du même nom dans la *Sœur généreuse* (1645), de Rotrou, n'est pas davantage ridicule. En revanche, le vieillard amoureux de la *Dame d'intrigue* (1663), de Chappuzeau, mérite qu'on se moque de lui et il est dit : Géronte. L'œuvre ne doit pourtant pas avoir fixé le sens péjoratif du nom. C'est au talent de Molière qu'il appartenait de produire pareil résultat. Il fallut le *Médecin malgré lui* (1666) et surtout les *Fourberies de Scapin* (1671) pour que l'appellatif de Géronte entrât dans la famille des termes symboliques : il désigna désormais le vieillard crédule, grotesque, souvent avare, le vieillard qui ne connaît pas « l'art de vieillir », et qui est la bonne dupe dont les valets de comédie ont besoin pour qu'ils soient les vrais meneurs du jeu dramatique, — inévitablement rusés et triomphants. Regnard, qui vint trente ans plus tard, renforça les lignes déjà très caricaturales du portrait dessiné par son illustre devancier. Il fit le *Légataire universel* (1708) avec son vieillard cacochyme, *léthargique*, un moribond qui a des réveils d'un comique énorme : c'est un Géronte chez qui la décrépitude

(1) Achevé d'imprimer : 3 août 1637.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

physique ajoute encore à l'imbécillité innée. Mais, outre les *Fourberies de Scapin* et le *Légataire universel*, d'autres personnages, portant son nom et quelque chose de son âme, ont été hissés sur la scène : tel le père de Clitandre, dans le *Retour imprévu* (1700), également de Regnard. Mais il ne s'ensuit pas que les deux pièces de Molière et celles de son très distingué successeur aient imprimé au nom une signification définitivement symbolique, une signification unique qui en aurait à jamais exclu toute autre dans le monde des lettres. Sans doute, nous aurons, par après, une série abondante de Gérontes ridicules. Par exemple dans *Trigaudin ou Martin Braillard* (1674), de Hauteroche ; — l'*Ingrat* (1712), de Destouches ; — le *Méchant* (1745), de Gresset ; — le *Dissipateur* (1753), de Destouches ; — la *Servante maîtresse* (comédie en un acte et en vers, 12 avril 1814, Odéon), de Ch. Maurice ; — le *Tricorne enchanté*, de Théophile Gautier et Siraudin (1).

Mais en même temps, le nom apparaît au théâtre sans idée nettement péjorative dans le *Comédien Poète* (1673), de Montfleury ; — le *Bal* et le *Joueur* (1696), de Regnard ; — le *Philosophe marié* (1727), de Destouches ; — le *Valet auteur* (2 août 1738, comédie en trois actes), de Delisle de la Drévelière ; — les *Moeurs du temps* (1670), de Saurin ; — la *Suivante généreuse*, comédie en cinq actes, imitée de Goldoni, par M*** (mai 1759, Comédie-Française, publiée à Londres, 1761) ; — le *Trésor supposé ou le Danger d'écouter aux portes*, comédie en un acte et en prose (1803), de Hoffman... Il y a là des Gérontes plus ou moins rudes et bourrus, mais ce ne sont pas des badernes dites « à souhait ». N'est-ce-pas aussi le cas chez La Bruyère, ce contemporain de Molière, qui a fait passer dans sa galerie de *Caractères* un personnage appelé du nom typique, personnage qui « meurt de caducité et sans avoir fait ce testament qu'il projetait depuis trente ans »? (Chapitre XI,

(1) Voir ci-dessus, II, pp. 352-353.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

105 : *De l'Homme.*) Il l'a fait passer, disons-nous, mais sans y mettre d'intention railleuse. On est plus étonné de voir un auteur comique de la même époque — c'est Palaprat — amener dans la *Fille de bon sens* (1693) un jeune financier qui s'appelle Géronte. Néanmoins, à prendre les choses dans l'ensemble, ou à considérer le phénomène philologique et littéraire dans ses lignes essentielles, Molière est bien le créateur d'un *être* et d'un *sens*. Par lui, Géronte a reçu une acception propre dans la langue française.

N'aurions-nous pas le même genre de fixation réalisé par le même auteur lorsqu'il utilise le prénom de Nérine? Il l'utilise d'une manière qui lui réussit au point que, encore une fois, l'utilisation devient une immortalisation. Ce nom se rencontre dans Virgile avec le sens de nymphe marine. On le retrouve assez fréquemment dans la littérature italienne, entre autres dans l'*Aminte* du Tasse, où il est également réservé à une nymphe (1). Le *Dictionnaire des Précieuses*, de Somaize, l'applique par deux fois à une précieuse (2). Molière le fait porter à trois de ses héroïnes : à une jeune fille qui aime Anselme dans l'*Étourdi ou les Contretemps* (1653 ou 1655); à la nourrice d'Hyacinthe dans les *Fourberies de Scapin* (1671); à une intrigante dans *Monsieur de Pourceaugnac* (1669). La postérité s'est prononcée pour le troisième emploi ou le troisième sens. Une Nérine est une soubrette délurée.

Molière a d'autres réussites à son actif. Voyez encore, à titre d'exemple, Marinette, un nom de soubrette auquel il paraît bien avoir également conféré des titres de grande naturalisation française par la comédie du *Dépit amoureux*, bien que cependant, après le succès de 1656, le type s'obscurcisse quelque peu ou qu'il semble se perdre dans la troupe indistincte des soubrettes alertes et finaudes (3).

---

(1) Fritsche, *Molière-Studien*, p. 167.
(2) Édition Livet, I, p. 177.
(3) Sur l'emploi de Marinette avant lui, voir Fritsche, *Molière-Studien*, p. 167.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Perrin Dandin (Rabelais, Racine, La Fontaine). — On peut d'abord rappeler qu'il existe un appellatif commun que Nicot définit dans le *Trésor de la Langue françoise* (1606) : « Dandin est dit de celui qui baye çà et là par sottise et balourdise, sans avoir contenance arrestée; *ineptus* et *insipidus*; et dandiner, user de telle balourdise, ineptie ». Cet appellatif se trouve chez Rabelais dans une énumération comme celle-ci : « copieux, landores, malotruz, dendins, baugears ... (1) ». Il est aussi chez Bourdigné, *Pierre Faifeu* (1526) : « Feignant le sot, dandin et nyès (2) ».

Ce terme, dont l'étymologie reste discutée, a été rapproché *de Dando*, qui désigne un mari niais et trompé :

Jeannin esplauche les chardons,
Maistre Prestres va se jucher.
Le Dando tranche des lardons,
Quant on va sa char embroscher
. . . . . .
Le Dando faict bouillir le pot.

(Coquillart, *Monologue des Perruques.*)

Mais Rabelais a aussi le nom propre de Dandin. Il parle de Perrin Dandin et de son fils Tenot Dandin : « ... Un nommé

---

(1) I, 25. — L. Sainéan, *Lexique de Rabelais*, II, p. 475 : « Dandin est une de ces injures que les fouaciers adressent aux bergers de Gargantua. C'est un nom parfaitement approprié à un villageois d'après sa marche dandinante et sa contenance niaise ». — Sur ce nom et *dandiner*, voir G. Esnault, *Revue de Philologie française*, 1925. p. 12; L. Sainéan, *Les Sources*, I, pp. 439, 442, II, p. 16.

(2) H D T, qui renvoie à Delboulle, *Matériaux*. Cf. l'emploi de ce mot dans un ballet de cour de 1626 :

Voici venir quatre Dandins
Qui ne sont pas des plus badins.
Des enfans de Jean de Nivelle.
Ils sont d'assez bon entretien
Et ne font pas comme leur chien,
Qui s'enfuit quand on l'appelle.

Depuis le temps qu'ils sont au jour
Ils suivent les jeux et l'amour;
Mais lorsqu'ils y prennent querelle
Ils en sortent toujours fort bien...

Lacroix, *Ballets et Mascarades de cour*, III, p. 115 : *Les Dandins*, Ballet de S. A. R. Monsieur (s. l. n. d. Auteur : Tristan l'Hermite), 1626.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Perrin Dendin, homme honorable, bon laboureur, bien chantant au letrain, homme de crédit et agé... Cestui homme de bien appoinctoit plus de procès qu'il n'en estoit vidé en tout le palais de Poictiers, en l'auditoire de Monsmorillon, en la halle de Parthenay le vieulx (1). »

... Racine vient cent trente ans plus tard, et, en souvenir sans doute de Rabelais (2), il fait de Dandin, dans les *Plaideurs* (1668), le type du juge passionné pour « l'audience » au point qu'il voudrait y vivre tous ses jours, ou, plus simplement peut-être, il en fait le type du juge ridicule. Souvent on a cité La Fontaine comme étant le créateur de ce dernier type par sa fable *L'Huître et les Plaideurs* (IX, 9), qui a paru dans son second recueil publié en 1678-1679. Mais le Perrin Dandin de cette fable n'a pas la physionomie risible de la comédie des *Plaideurs*. Tandis que les deux pèlerins se disputent l'huître :

> Perrin Dandin arrive : ils le prennent pour juge.
> Perrin fort gravement ouvre l'huître, et la gruge,
> Nos deux messieurs le regardant.
> Ce repas fait, il dit d'un ton de président :
> Venez, la cour vous donne à chacun une écaille
> Sans dépens; et qu'en paix chacun chez soi s'en aille.

On le voit : le « juge » de La Fontaine est plutôt un sage, mais La Fontaine a néanmoins contribué à répandre le sens spécial de Dandin juge. Dans quelle mesure? Personne n'est à même de le dire, évidemment. On ne saurait davantage faire la part à Racine dans la diffusion du nom que Rabelais avait mis en vedette. Mais l'action de Rabelais seul aurait-elle suffi à « populariser » Perrin Dandin? C'est chose peu probable.

Si les droits de propriété de La Fontaine sont contestables pour Perrin, n'a-t-il pas le mérite d'avoir réalisé d'autres « fixa-

---

(1) Liv. III, chap. XLI.

(2) Il n'est pas certain toutefois que le poète classique ait emprunté directement le nom à *Pantagruel* : JACQUES BOULENGER, *Rabelais à travers les âges*, Paris, LE DIVAN, 1925, p. 46. — Du même ouvrage : « Comme à celui de Racine, le Perrin Dandin de Maître François n'avait-il pas donné son nom de famille au Georges Dandin de Molière? », p. 47.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

tions »? Selon nous, ses fables ont, pour certains noms de l'âge antérieur, joué ce rôle que nous avons appelé déjà le rôle du pouvoir exécutif. Il nous paraît avoir été la *définitive* influence dans la diffusion des mots symboliques : Aliboron, Chattemite, Grippeminaud, Raminagrobis.

Aliboron. — Chacun sait qu'il appelle l'âne *Maître Aliboron* dans sa fable des *Deux Voleurs et l'Ane :*

Pour un âne enlevé, deux voleurs se battaient;
Arrive un troisième larron
Qui saisit maître Aliboron.
(I, 13.)

L'édition des *Grands Écrivains de la France* commente ainsi le passage : « *Aliboron*, surnom de l'âne, fréquemment appliqué, dans nos vieux auteurs, aux hommes ignorants et stupides » (1). Oui, mais depuis quand est-il le surnom de l'âne? Et, tout d'abord, d'où vient le nom même? Ce doit être, d'après M. Antoine Thomas, une déformation d'*elleboron*, un nom de plante dont un glossateur (Jean Scot Erigène) du savant auteur latin Martianus Capella (fin du V^e^ siècle) aurait fait un maître philosophe : il aurait commis une confusion qui a pris valeur de parole d'Évangile pour la postérité. L'expression de *Maître Aliboron* en serait arrivée à désigner un homme qui veut se mêler de tout et qui ne se connaît en rien (2). Le premier texte

(1) I, p. 96.

(2) L'étymologie a été fort discutée. Parmi les études qui lui ont été consacrées, mentionnons : Lazare Sainéan, *Revue des Études rabelaisiennes*, IX, pp. 249-254; Le même, *La Langue de Rabelais*, I, pp. 425-426; Le même, *Les Sources*, I, pp. 256-258, II, p. 413; Antoine Thomas, *Maître Aliboron, étude étymologique* (Institut de France, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, Firmin Didot, 1919, in-4°). — L'origine *elleborum* a été proposée depuis longtemps. M. Sainéan écrit à son sujet : « Aliboron est la prononciation provinciale et vulgaire du latin *elleborum*, ellébore, plante par excellence curative... Le nom de cette plante médicinale passe ensuite à celui qui la débitait, herboriste ou pharmacien (avec ce sens dans le *Testament de maistre Pathelin*), d'où docteur ou savant, titre ironique donné tantôt à Jésus-Christ (dans les *Mystères*) et tantôt au diable (dans le procès de Gilles de Rais) ». Après les acceptions d'herboriste, docteur ou savant, diable, on a eu celle d' « homme habile à tout faire, d'homme qui se mêle de tout, ignorant qui fait

Digitized by Google
Original from PENN STATE

qui la signale est le procès de Gilles de Rais, le maréchal français de sinistre mémoire, qui mourut sur le bûcher à Nantes le 26 octobre 1440. Ce texte dit en français : « Il fera venir maistre Aliborum », et il ajoute ou commente en latin : « intelligendo dyabolum per illud vocabulum Aliborum ». Vers les mêmes temps, Martin Le Franc, dans son *Champion des Dames*, emploie le terme pour dire : un ignorant. Dans la *Passion*, d'Arnoul Greban, représentée au plus tard en 1452, un valet du bourreau salue ironiquement Jésus couronné de roseaux :

Or menez feste
Sire roy, maistre Aliborum !

Le mystère de *Sainte Geneviève*, probablement contemporain de cette *Passion*, prête les vers suivants à un aveugle :

Se je fusse roi ou regent
Ou un grand maistre Aliboron
Chacun ostast son chaperon...

Pierre Michault, auteur du *Doctrinal* (1466), cite le mot dans l'acception qui se lit chez Le Franc. Le *Testament de Pathelin* met en scène un apothicaire nommé maître Aliboron. Il lui

---

l'entendu » *(Langue de Rabelais)*. M. Sainéan est revenu sur la même question dans les *Sources*, et il a vivement combattu l'étymologie de M. Thomas. Il ne saurait admettre qu'un grossier contresens commis au IXe siècle, et resté enfoui dans un manuscrit latin de la Bibliothèque Nationale depuis cette époque jusqu'au XIXe siècle (où Haureau en a publié quelques fragments en 1862), soit le point de départ de *maistre Aliboron* : « Comment, ajoute-t-il, rapprocher le prétendu philosophe *Elleboron* de Scot du remède à base d'ellébore prôné par le *Roman de Renard* [où le mot *aliboron* se rencontre pour la première fois]? » — « Comment finalement justifier le sens péjoratif ultérieur? » (p. 258).

Néanmoins, dans l'histoire que nous retraçons du mot, nous suivrons l'exposé, très documenté et très critique, de M. A. Thomas. Peut-être aurait-il dû indiquer de quand datait le sens d'herboriste, d'apothicaire? Quoi qu'il en soit, c'est en réalité son travail résumé qu'on va lire, mais tandis que l'éminent linguiste part de l'époque moderne et remonte vers le passé, nous prendrons le passé comme point de départ. Nous aurions pu renvoyer le lecteur à l'étude en question, mais nous la reproduisons parce que nous voulons montrer par là qu'une parole d'un écrivain illustre comme La Fontaine « vulgarise » bien autrement qu'un amas d'emplois quelconques.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

donne un véritable rôle. Nous entendons, par exemple, l'avocat s'adresser ainsi à un autre personnage :

Et puis après, allez chez maistre
Aliborum l'apothicaire.

Ailleurs, Pathelin s'écrie en présence de l'apothicaire lui-même :

Oyez-vous, maistre Aliborum (1)?

Un registre de la Chambre des Comptes de René d'Anjou mentionne un paiement de dix florins au peintre Pierre Garnier d'Angers « pour avoir paint maistre Aliborum et tous ses houstils » (17 juin 1478) (2). Ce serait donc l'homme à tout faire, l'homme qui savait faire tous les métiers et qu'on représentait avec tous ses outils. Dans une moralité à quatre personnages du manuscrit La Vallière, *Chascun* remarque au sujet du *Temps* qui se dit être « de tout mestier » :

A la teste
Se bonnet rond, cornes, cornete,
Tant de papiers, c'est un grand nombre,
Tant d'engins, l'un droict, l'autre contre :
Te semble un maistre Aliborunt.

Une quittance datée du 25 mai 1487 et signée d'Antoine de Cugnac, seigneur de Dampierre, conseiller et maître d'hôtel de M^gr^ le duc d'Orléans et de Milan, nous apprend que le futur roi Louis XII avait à son service comme chirurgien un *maistre Aliborum*. La désignation ne peut être qu' « un sobriquet et non le nom véritable et légal » de cet honnête praticien. Peu de temps après la bataille de Formose (1495), un inconnu

---

(1) Voir l'édition P.-L. JACOB, pp. 188 et 192. — Le *Testament de Pathelin* n'est pas cité par M. THOMAS.

(2) D'après M. THOMAS, pp. 8-9, ce paiement fait à Pierre Garnier d'Angers « pour avoir paint maistre Aliborum et tous ses houstilz », paraît établir que maître Aliboron avait un type fixé. La moralité *Chascun, Plusieurs, le Temps et le Monde* prouverait, d'une part, « que *maître Aliboron* montait à l'occasion sur les tréteaux, porteur d'un costume symbolique familier au public devant lequel se jouaient les *moralités,* et, de l'autre, que les dramaturges ne se faisaient pas scrupule d'exploiter au gré de leur fantaisie la vogue de ce personnage et de son costume ».

Digitized by Google
Original from PENN STATE

compose un boniment de charlatan, un monologue rimé sous le titre : *Les dictz de maistre Aliborum qui de tout se mesle et sçait faire tous mestiers, et de tout rien*. Le même personnage est mentionné dans un autre poème : *Maistre Hambrelin, serviteur de maistre Aliborum, cousin germain de Pacolet*. C'est encore un boniment de charlatan qui représente le propre-à-tout, mais qui ne parle pas en somme d'Aliboron lui-même (1).

Au XVI[e] siècle, les écrits ne manquent pas où paraît ce nom ; mais dans la plupart d'entre eux il n'y figure que par allusion ou comme sobriquet. Voyez Éloi d'Amerval (*Le Livre de la Diablerie*, édition princeps, 1508) ; la Farce de *Maistre Mimin estudiant* (règne de François I[er] ; le rôle est développé) ; Rabelais (livre III, ch. 20) ; le *Modus de choreando bene*, poème en latin macaronique d'Antonio Arène (21 janvier 1538) ; l'*Esté*, recueil de nouvelles de Benigne Poissenot (1583) ; les *Contes et Discours d'Eutrapel*, de Noël du Fail (1585) ; les *Nouvelles des Régions de la Lune* (1595) (1) ; les *Esprits*, de Larivey ; la *Vie des Hommes illustres et des Grands Capitaines français*, de Brantôme ; la *Confession de Sancy*, d'Agrippa d'Aubigné... Nous pourrions passer au XVII[e] siècle, y relever également des citations et des allusions, telles : chez Antoine Oudin, *Seconde Partie des Recherches italiennes et françoises* (1642), Maistre Aliborum est défini « uno che fa professione d'ogni cosa » ; dans le *Virgile travesti* de Scarron :

> Ce Cécube et certain Umbron
> Tranchant du maître Aliboron... (2)

Mais il est permis de s'arrêter. Remarquons que, dans tous nos textes, le mot ne s'applique pas à un âne. Quel serait donc l'auteur qui aurait établi le raccord ? Selon toute apparence,

---

(1) Voir ci-dessus, I, p. 86.

(2) Cet emploi n'est pas cité par M. A. Thomas.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Jean-François Sarrasin, mort en 1654, et qui, dans le poème du *Testament de Goula*, a commis ce calembour :

> Ma sotane [soutane] est pour Maistre Aliboron,
> Car la sotane a sot asne appartient.
>
> (*OEuvres*, Paris, 1656, 2e partie, p. 60.)

Selon toute apparence également, La Fontaine a pris dans ces deux vers l'idée de son rapprochement entre Aliboron et l'âne. La fable des *Deux Voleurs* (qui a paru en 1668) a été lue et relue on sait par combien de générations : elle a grossi le vocabulaire littéraire d'une de ces unités qui s'appellent immortelles. Cependant le *Dictionnaire* de Furetière (1690) n'a point Aliboron, mais, à l'article *maistre*, il définit ce dernier mot : « Il se dit quelquefois des personnes qui se distinguent par quelque mauvaise qualité; exemple : maistre Pathelin, maistre Aliborum ». Le *Dictionnaire de l'Académie francaise* (édition princeps, 1694) enregistre l'ancien sens, mais il ne dit rien de l'identification faite par le fabuliste. A partir de quelle époque cette identification s'est-elle *popularisée?* Une réponse à pareille question est difficile à donner (1). Ce n'est peut-être pas se tirer d'affaire, ainsi qu'il conviendrait, que de citer des exemples rencontrés au cours de lectures : *Correspondance de Métra*, V, p. 301 : « La tendresse de M. de Voltaire pour le feu auteur de l'*Année littéraire* est si grande que, pour en conserver la mémoire, il nomme le dogue qui garde son château : *Aliboron Fréron* ». — *Ibidem*, VI, p. 219 : Dans un poème intitulé *Les Mauvais Critiques*, l'auteur parle de Martin S***, qu'il traite d'âne :

> Faudra-t-il donc qu'usant des droits de la nature,
> Armé d'un triple fouet, dans le sacré vallon,
> J'aille pour en chasser ce vil Aliboron?
> Je me garderai bien d'irriter sa bourrade;
> L'âne même en fuyant lâche encor sa ruade.

— *Lettre d'Alfred de Musset :* « Plus je suis malade, oisif

(1) L'enquête de M. Thomas n'est pas poussée plus loin.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

et ennuyé, mieux je sens le coup de pied honteux de votre *aliboron pelé* (1). »

Il est inutile de produire des textes littéraires plus récents. On sait que le sens d'âne est vulgarisé et que le titre adopté par Michaud d'Humiac pour sa pastorale féerique, jouée le 13 août 1911 sur le Théâtre aux Champs d'Aulnay-Sous-Bois : *Maître Aliboron*, ne pouvait faire difficulté pour les auditeurs. Maître Aliboron ou l'âne était « la synthèse du mufle contemporain, du parvenu en même temps que de l'éloquence parlementaire (2). » Le sens se dégage aussi clairement dans une autre œuvre dramatique : *Le Marquis de Carabas*, de Romain Coolus :

Ces gens d'allure sorcière
Déshonorent l'environ.
A voir leur face fessière
Et leur mufle aliboron,
Ça doit issir du giron
De notre gent policière (3).
(I, 9.)

Néanmoins, le *Dictionnaire de l'Académie* n'a point modifié son ancienne définition : « homme ignorant, stupide, ridicule..., qui ne sait rien ». Mais Littré joint à cette définition l'indication : *Maître Aliboron l'âne* et le *Dictionnaire général* (*HDT*) dit d'Aliboron qu'il « ne s'emploie que dans l'expression *maître Aliboron*, qui anciennement désignait un personnage habile à tout faire ».

Chattemite. — La Fontaine décrit ainsi Raminagrobis dans sa fable *Le Chat, la Belette et le Petit Lapin* (VII, 16) :

C'était un chat vivant comme un dévot ermite,
Un chat faisant la chattemite,
Un saint homme de chat, bien fourré, gros et gras,
Arbitre expert sur tous les cas.

---

(1) Marie-Louise Pailleron, *François Buloz et ses amis. Les derniers Romantiques*, Paris, Perrin, 1923, in-8°, p. 190.

(2) *Mercure de France*, 1er septembre 1911, p. 182.

(3) Voir ci-dessus, II, p. 345.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Le mot de chattemite est ancien. Nous ignorons d'où l'écrivain classique l'a tiré, mais il n'avait pas besoin, pour le connaître, d'avoir lu des œuvres du Moyen Age, comme le *Débat de Charité et d'Orgueil*, non plus que les auteurs ou les lexicologues de la Renaissance et de son temps qui l'avaient employé [Marguerite de Navarre, Rabelais, Henri Estienne, Pasquier, Du Verdier, etc. (1)]. L'apologue de Guillaume Audent, qui a dû l'inspirer, lui suffisait. Ce conteur n'a-t-il pas dit :

Soubz l'ombre et couverture
D'estre amyable et de bonne nature,
Comme seroit celle d'un saint hermitte
Ou d'aultre simple et doulce créature :
Tant bien sçavoit faire la chattemitte? (2).

Mais sans La Fontaine le mot eût-il été lancé? Un écrivain comme Rabelais, écrivain dont les propos reçurent tant d'écho à travers les âges, ne l'avait-il pas déjà consacré par le fait qu'il l'avait mis dans son œuvre? Nous n'oserions trancher le débat dans un sens ou dans l'autre.

Grippeminaud. — La Fontaine. après avoir défini son chat Raminogrobis dans les vers cités à l'instant, l'appelle Grippeminaud quatre vers plus loin. Il nous apprend que, s'adressant à la belette et au lapin,

Grippemenaud leur dit : Mes enfants, approchez.

Les étymologistes font remonter le terme à Rabelais, qui l'applique à l'*Archiduc des Chats fourrés*, au premier président du Parlement avec sa fourrure d'hermine et, dans les premières éditions, au commandant de l'avant-garde (3). A proprement

---

(1) Sur ces auteurs et beaucoup d'autres, voir La Curne de Sainte-Palaye, *Dictionnaire de l'Ancien Langage françois;* De Montaiglon, *Recueil,* XI, p. 298; Littré, *Dictionnaire de la Langue française;* Godefroy, *Dictionnaire de l'Ancienne Langue française;* L. Sainéan, *Revue des Études rabelaisiennes,* VIII, 1910, p. 147; Le même, *Les Sources,* I, p. 57, II, p. 85; Lefranc, *Œuvres de Rabelais,* I, p. 32.

(2) *Les Fables de La Fontaine :* Les Grands Écrivains de la France, II, p. 189.

(3) Liv. V, chap. XI-XV : Description des us et coutumes de Grippeminaud et des Chats fourrés. — Littré : Grippeminaud, dérivation plaisante de *gripper,* sans doute avec *minaud, minet,* nom du chat.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

parler, ce terme a le sens de chat mâle; Grippeminaud est le type de la rapacité, et il tient donc l'emploi d'Archiduc des Chats fourrés. Lazare Sainéan (1) note que le nom désigne un juge rapace dans une pièce satirique de Marot de 1542. On y lit, en effet :

Grippeminauz, vous renifflez (2).

Vauquelin de la Fresnaye a dit dans sa satire à M. Tillier :

Gens de justice, je despeindray
Des grippe minaux la vie.

Oudin traduit le vocable par *arrapotore, furbo, barro.*

Raminagrobis. — Peut-on considérer le sens de Raminagrobis comme un phénomène de fixation qui s'est réalisé grâce à La Fontaine? Nous ne savons (3). Voici, en tout cas, le problème linguistique tel qu'il se pose devant nous. Le mot est aujourd'hui connu des lettrés tout d'abord par l'emploi qu'en fait Rabelais. Chez lui, il désigne un vieux poète français (livre III, chap. XXI), et peut-être le poète visé est-il Guillaume Cretin ou même Jean Lemaire de Belges (4). Quoi qu'il en soit, le mot de Raminagrobis a existé avant le roman de *Gargantua et de Pantagruel.* « On le rencontre tout d'abord, avec son acception primordiale de *matou* (5), dans un manuscrit du XIV^e^ siècle de la Bibliothèque Mazarine. Au XV^e^ siècle, on retrouve le nom avec un sens plus clair, dans les cahiers d'un maître d'écriture du diocèse de Nantes. Au XVI^e^, dans la *Vie de Saint Christophe* (1530), Maître Antoine Chevalet use de l'expression

---

(1) L. Sainéan, *Lexique de Rabelais,* II, p. 476.

(2) *Œuvres de Clément Marot,* édition Guiffrey, II, p. 464, vers 163.

(3) Cf. Boulenger, *Rabelais à travers les âges,* p. 48.

(4) Abel Lefranc, *Revue des Études rabelaisiennes*, IX, pp. 144-147.

(5) C'est l'appellatif vulgaire ou provincial du chat mâle. — De même *grobis.* Les deux mots sont les deux désignations provinciales du matou, et leur sens primordial est celui de chat qui fait le gros dos ou qui ronronne. — Sur l'étymologie, obscure néanmoins, du nom *Raminagrobis,* voir Le Roux de Lincy, *Le Livre des Proverbes,* et Sainéan, *Le Lexique de Rabelais,* et *Les Sources,* I, p. 57.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

faire du Raminagrobis qu'on relève ailleurs (1), mais qui manque à Rabelais » (2). On la rencontre, concurremment avec *faire du grobis* : dans le *Mystère du Vieil Testament*; le *Mystère de Saint Quentin*; chez Coquillart; dans les *Ditcz de Chascun*; le *Banquet du Boys*; dans la *Farce moralle et joyeuse des Sobres Sotz*; la *Muse Normande* de David Ferrand (3).

Les deux expressions signifient *faire l'important* (faire du grobis, du raminagrobis = faire du pesant, du seigneur, du grave) (4). Le terme *Raminagrobis* a été employé isolément par Rabelais, qui lui a donné, comme le remarque L. Sainéan, « deux sens inconnus jusque-là : celui du grave magistrat et celui du personnage important, ou qui prétend passer pour tel. C'est là un emploi qui appartient en propre à cet auteur et qui, après lui, et toujours au XVI[e] siècle, se trouve fréquemment chez les écrivains de son école : Noël du Fail, Brantôme, Cholières, etc... » (4). En d'autres mots, « c'est Rabelais qui le premier a donné à ce nom de Raminagrobis les acceptions individuelles qui ont été adoptées par des écrivains ultérieurs » (5). Mais jusqu'où serait allé ce nom dans la popularité si La Fontaine ne l'avait pas repris pour deux de ces fables? Ajoutons, pour mieux poser la question, que ces fables comptent parmi ses plus célèbres. Elles s'intitulent : *Le Chat, la Belette et le Petit Lapin*; *Le Vieux Chat et la Jeune Souris* :

Une jeune souris, de peu d'expérience,
Crut fléchir un vieux chat, implorant sa clémence,
Et payant de raisons le Raminagrobis.

---

(1) Dans la *Farce de Maistre Hambrelin* (édit. Picot et Nyrop, p. 206), Hambrelin dit qu'il sait

Faire du Raminogrobis,
Pétrir le pain, faire une miche.

(2) L. Sainéan, *Lexique de Rabelais*, II, p. 489.

(3) Littré. — De Montaiglon, *Recueil*, X, pp. 156, 211, XI, pp. 146, 297; Le Roux de Lincy, *Le Livre des Proverbes français*, II, p. 61; Picot, *Recueil général des Sotties*, I, p. 255, III, pp. 68, 297 et 316.

(4) *Lexique de Rabelais*, II, p. 489.

(5) Sainéan, *ibid.*

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Sans doute, on pourrait prétendre que le nom n'avait pas besoin d'une nouvelle force de propulsion, après Rabelais, pour se répandre dans le public. D'ailleurs, il s'employait au siècle de La Fontaine... avant La Fontaine; par exemple chez Voiture (*Lettres*, sous la forme de Rominagrobis), Scarron (*Virgile travesti*) :

> Cependant la cavalerie
> Des Troyens et de l'Étrurie,
> Sous leurs chefs faisant de grands cris,
> Comme des Rominagrobis (1);

chez Jean Loret...

Mais La Fontaine a toujours eu tant de lecteurs! Ce n'est pas à lui qu'on doit le nom de Perrette (2). Il avait cours bien des années avant l'apparition de la fable du *Pot au lait*. Posséderait-il sa grande vogue s'il n'avait pas désigné, en certains vers universellement connus, la laitière qui fait des châteaux en Espagne?

Fanfan la Tulipe. — Jusqu'où serait allé dans le XIX^e^ siècle ou dans le XX^e^ le nom du joyeux combattant, sans la chanson d'Émile Debraux, *Fanfan la Tulipe* (1819)? Personne ne nous le dira. Dans l'énumération des Types individuels au chapitre I^er^, nous avons renvoyé le lecteur à l'œuvre du célèbre chansonnier de l'Empire et de la Restauration, pour l'origine du « soldat bon enfant, joyeux, allant, aimant le vin, les femmes et la gloire ». Debraux n'était pourtant pas le premier à parler de *Fanfan la Tulipe*. Dans son *Histoire de la Chanson populaire*, Julien Tiersot écrit au sujet de ce nom : « *La Tulipe*, que l'on chansonnait encore joyeusement sous la Restauration, en souvenir des guerres et des gloires passées, personnifiait déjà un siècle auparavant le soldat de Louis XV, témoin les *Adieux de la Tulipe*, chanson qui, faite dans le cours de la guerre terminée en 1736, jouit pendant un demi-siècle d'une immense

---

(1) Édit. V. Fournel, pp. 389-390.
(2) Fritsche, *Molière-Studien*, p. 183.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

popularité » (1). Le nom se rencontre souvent dans les comédies du XVIII[e] siècle et des débuts du XIX[e], mais, antérieurement à la chanson de Debraux, il s'applique d'habitude à un soldat d'un grade quelconque. Exemples :

DE VAUX, *Le Bon Fils*, comédie en un acte et en prose, mêlée d'ariettes, musique de Philidor (11 janvier 1773, Italiens). Grenadier. — J. PATRAT, *Les Méprises par ressemblance*, pièce en trois actes, mêlée d'ariettes, musique de Grétry (26 novembre 1786, Italiens). Grenadier. — B. DE ROUGEMONT, *L'Hôpital militaire ou la Garnison malade*, fait historique en un acte, en prose et en vaudevilles (29 septembre 1807, Vaudeville). Vieux soldat, borgne. — FRANCIS, DÉSAUGIERS et MOREAU, *Taconnet chez Ramponneau ou le Réveillon de la Courtille*, comédie-folie en un acte (23 décembre 1807). Sergent de maréchaussée. — B. DE ROUGEMONT, *La Paix*, divertissement en vaudevilles (23 octobre 1809, Variétés). Cuirassier. — MERLE, BRAZIER et B. DE ROUGEMONT, *La Saint-Louis villageoise* (24 août 1816). Lancier.

On le retrouve souvent et même très souvent après la chanson de Debraux. Exemples :

BRAZIER, PIERSON et DUMERSAN, *Les Vendanges de Champagne ou la Garnison dans les vignes*, divertissement en un acte, mêlé de couplets (5 octobre 1818, Variétés). Caporal. — FRÉDÉRIC et ***, *Fanfan la Tulipe ou En avant!* pièce en un acte, mêlée de vaudevilles (1[er] août 1820, Gaîté). Fanfan est jardinier; il cultive des tulipes; il devient soldat, et soldat vaillant. A la fin de l'œuvre, il chante et l'on chante autour de lui : « En avant, Fanfan la Tulipe!... » — J.-A. JACQUELIN et COUPART, *La Fête à la Halle ou le Retour de nos braves*, tableau épisodique en un acte, mêlé de couplets (13 décembre 1823, Ambigu-Comique). Grenadier. — BRAZIER et DUMERSAN, *Les Bonnes d'enfants ou une Soirée aux Boulevards-Neufs*, comédie en un acte (7 novembre 1820). Sapeur. — DUMERSAN et CARMOUCHE, *La Belle Bourbonnaise*, comédie anecdotique en trois actes, mêlée de couplets (6 juillet 1839, Folies-Dramatiques). Brigadier de maréchaussée. — DUMANOIR et CLAIRVILLE, *Gentil Bernard ou l'Art d'aimer*, comédie en cinq actes, mêlée de couplets (16 mars 1846). Maréchal des logis dans les dragons de la Reine. — CLAIRVILLE et A. DE JALLAIS, *Les Premières Armes de Fanfan la Tulipe*, vaudeville en un acte (17 février 1859. Folies-Dramatiques). Fanfan débutant enlève la tulipe à la

(1) P. 176.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

vivandière Dragonnette, qu'il finit par épouser : on le baptise du nom de La Tulipe. — PAUL MEURICE, *Fanfan la Tulipe*, drame en sept actes (1858, Ambigu). — PAUL FERRIER et JULES PREVEL, *Fanfan la Tulipe*, opéra-comique en trois actes et quatre tableaux, musique de Louis Varney (21 octobre 1882, Folies-Dramatiques)...

Mais Fanfan la Tulipe de la chanson de Debraux est bien autrement réputé !

LA LISETTE DE BÉRANGER. — Voyez ses chansons : *Ce n'est plus Lisette; Les Infidélités de Lisette; Le Pèlerinage de Lisette; La Vertu de Lisette.* Mais que de Lisettes n'a-t-on pas avant la Lisette de Béranger! Sous l'Ancien Régime, le nom sert à désigner une soubrette de comédie, avec les qualités de vivacité et de finesse inhérentes à ce rôle. Il s'emploie également chez les fabricants de couplets joyeux et grivois pour représenter une femme du peuple ayant pour elle la gaieté légère et l'insouciance heureuse. Un troisième usage a contribué à le répandre : Lisette est, en outre, un appellatif équivalent de l'*élue*, mais d'une élue du beau monde. « Le XVIII^e^ siècle, a-t-on dit, a eu autant de Lisettes que de poètes, et toute femme qui inspira des vers reçut le nom de Lisette. M^me^ du Barry elle-même fut chantée sous ce diminutif de prénom. Mais Béranger en fit l'attribution, désormais définitive, à cette catégorie de fillettes qui ont un honnête métier, pour s'occuper la semaine, et un bon garçon de camarade le dimanche, pour courir les bois, s'attabler avec lui sous la tonnelle d'une guinguette et chanter, après boire, un bout de chanson, un brin sentimentale, un peu grivoise. C'est l'ouvrière parisienne, une midinette, la future Mimi Pinson dont le bonnet n'est pas attaché très solidement sur la tête mutine (1). »

Et depuis Béranger, le nom essentiellement populaire de Lisette est celui de la « Lisette de Béranger ».

---

(1) FORTUNAT STROWSKI, *Béranger*, p. 29. (BIBLIOTHÈQUE FRANÇAISE, XIX^e^ SIÈCLE, Paris, Plon.)

Digitized by Google

Original from PENN STATE

*
* *

Si des écrivains créent en quelque sorte des noms littéraires par le fait qu'ils les fixent, il ne s'agit pas toujours d'une fixation définitive. S'il s'établit une loi dans le monde des lettres, ce n'est pas une loi sans exceptions. La postérité ne respecte pas absolument l'usage. Sans doute, les gens de théâtre n'ont pas pu employer des termes comme Tartuffe et Harpagon dans des acceptions différentes de celles des œuvres classiques, mais Alceste et Célimène n'ont pas été nécessairement, après Molière, des qualifications du « misanthrope amoureux » et de la « coquette ». La chose est arrivée pour d'autres noms du même auteur, comme pour des noms rendus également populaires par des auteurs de moindre réputation. Ils ne sont pas restés inséparables des personnages réputés qu'ils désignaient. Voici quelques preuves ou quelques exemples :

Olibrius. — Tels lecteurs pourraient être surpris de voir apparaître, dans deux œuvres obscures du XVIII[e] siècle, ce nom sans la signification bien traditionnelle. L'une, les *Jumeaux*, est une parodie, en trois actes et en vaudevilles, de la tragédie lyrique de *Castor et Pollux* (par Guerin de Frémicourt) : elle a un capitan Olibrius, mais qui n'offre rien de spécifiquement fanfaron et ridicule (9 mars 1754). La seconde œuvre est une parade : *Tu feras le ménage* avec un personnage du même nom qui fait la cour à Gillette, la femme de Gille, et qui rosse ce dernier (1). — Le nom se retrouve dans des œuvres du XIX[e] siècle, avec des sens qu'il est peut-être intéressant, au point de vue sémantique, de consigner ici : *Une Vie de Polichinelle*, pantomime-arlequinade en onze changements, par Charles et Ambroise (10 mars 1847, Funambules : La Fée des Lilas protège Arlequin. Olibrius, père de la Fée, protège Pierrot); — *Pierrot et le Revenant*, pantomime en quinze tableaux (21 septembre 1855, Funambules : Olibrius, enchanteur malfaisant) (2); — *La Belle au Bois dormant*, féerie lyrique en vers, par Jean Richepin et Henri Cain (5 janvier 1908, Théâtre Sarah Bernhardt : Comte Agénor Félibien Olibrius, ministre et chef du protocole du roi d'Azur, Prospero X).

---

(1) DESBOULMIERS, *Histoire anecdotique*, VI, pp. 143-155; *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, V, pp. 570 et suiv. N. i.

(2) PÉRICAUD, *Le Théâtre des Funambules*, pp. 311 et 403.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Matamore. — Il y a un Matamore, qui remplit le rôle de « petit domestique » dans *Monsieur Lesac et Madame Labraise*, de Cormon, Grangé et Bourdois (8 avril 1856, Variétés).

Turlupin. — Lorsqu'on lit l'œuvre de J. de la Forge, *La Joueuse dupée ou l'Intrigue des Académies* (1664), on constate avec un peu de surprise que l'auteur y donne le nom de Turlupin au valet de Clidamant, sans lui conférer le sens qui devait avoir cours dans le lexique littéraire du temps. Ce Turlupin n'est pas *un Turlupin*. Il est serviteur dévoué, encore que rusé, encore que serviteur à la manière de tant de domestiques d'alors. Une autre utilisation qui pourrait également étonner, mais moins, est celle qu'on relève dans la « farce anecdotique » de *Pygmalion à Saint-Maur* (1). Un acteur y porte la désignation : *Turlupin, choriste du Théâtre Feydeau*.

Macette. — Il a dû paraître à la fin de l'année 1620 une œuvrette intitulée : *Les Regrets des Filles de joye de Paris sur le subject de leur bannissement* (Paris, chez la veuve Jean de Carroy, à la Trinité). On y lit entre autres : « Tout est perdu, dame Massette! Nos bons amis sont morts... Que deviendras-tu, dame Massette, et tant d'autres esprits de la sorte? » L'allusion au personnage de Mathurin Regnier paraît presque certaine, étant donné que la pièce a été composée à l'occasion d'une chasse aux filles de joie (2). Il est plus dangereux de se prononcer sur le sens du nom dans le ballet des *Fées de la Forêt de Saint-Germain* (11 février 1625), où la fée de la danse s'appelle Macette la cabrioleuse (3). Dans le *Festin de Pierre*, par de Villiers, le même nom désigne la femme du paysan Philemon. Elle n'a pourtant rien d'une Macette.

Dariolette. — Deux auteurs souvent cités, Lesage et Dorneval, ont mis dans leur comédie des *Trois Commères* (trois actes, 1723) une M^me^ Michel, femme d'un peintre, Colombine, femme d'un rôtisseur (joué par Arlequin), et une M^me^ Dariolet, femme d'un pâtissier (Pierrot). Ont-ils songé à l'entremetteuse Dariolette de l'*Amadis des Gaules*? Nous ne le croyons pas, et le nom paraît leur être venu à l'esprit en pensant à dariole, sorte de gâteau. On éprouve quelque difficulté à reconnaître une suggestion de l'espèce dans le nom de Dariolette employé par les

---

(1) Titre complet : *Pygmalion à Saint-Maur*, farce anecdotique en un acte et en vaudevilles, trouvée à Charenton, Théâtre des Troubadours, rue de Louvois, représentée pour les premières fois les 20 et 30 prairial, 1^er^ et 2 messidor an VIII.

(2) FOURNIER, *Variétés historiques et littéraires*, III, pp. 77-81.

(3) LACROIX, *Ballets et Mascarades*, III, pp. 46-47.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

auteurs de l'opérette de *Madame Mascarille*, pour désigner l'héroïne de l'œuvre, la femme de Mascarille. C'est une épouse que son mari néglige et qui ne manifeste pas un tempérament de dame d'intrigues. (Paroles de Jules Viard, musique de Jules Bovery, un acte, 1er mars 1856.)

La Mère Michel. — On a vu (I, pp. 244-245) à quel point elle a partie liée avec son chat, mais elle n'est pourtant pas toujours citée en société de ce fidèle compagnon... qu'elle a du reste perdu. Son nom a reçu des applications plus vagues : ainsi dans les *Fêtes françaises ou Paris en miniature*, divertissement en un acte de B. de Rougemont et Gentil (9 juin 1810, Variétés). Une femme y apparaît sous le nom de la Mère Michel. Elle a bon cœur, quoiqu'elle soit un peu revêche, et elle n'a point de chat. Le même nom sert d'enseigne à un roman de Ponson du Terrail : *La Mère Michel* (1866), roman qui se passe à l'époque de la Restauration. L'héroïne, que l'auteur désigne de la sorte, est jeune encore. On aurait pu lui donner vingt-huit ans : « Pourtant, ajoute l'auteur, les soldats de la vieille garde l'avaient longtemps appelée la *Mère Michel*. Mais cette épithète de mère, elle la devait plutôt à sa bonté et à sa vaillance qu'à sa maturité ».

Gorgibus. — Il semblerait, d'après ce que nous avons vu, que Molière avait définitivement fixé ce nom. On le retrouve, peu de temps après, appliqué à un hôtelier : Raymond Poisson, *Les faux Moscovites*, comédie en un acte et en vers, 1668 (Gorgibus, hostelier) (1); ***, *Arlequin, soldat et bagage*, comédie en un acte, juillet 1673 (Gorgibus, maître d'hôtellerie) (2).

Maître Jacques. — Encore un nom qui paraît avoir été fixé par Molière. Regnard le reprend dans le *Divorce*, comédie en trois actes et en prose (17 mars 1688), c'est-à-dire qu'il y habille Mezzetin « en maître Jacques » et qu'il en fait le domestique d'Arlequin, lequel joue le rôle de barbier (I, 5); mais Dumersan, dans *Monsieur Bon enfant*, comédie-vaudeville en un acte (26 novembre 1816), présente un cuisinier qu'il appelle Maître Jacques.

Monsieur Josse. — Dancourt fait intervenir un Monsieur Josse dans les *Bourgeoises à la mode* (1692), et un Monsieur qui est orfèvre, mais ce personnage n'affecte aucune des préoccupations intéressées du marchand calculateur de Molière : il est orfèvre, voilà tout! — Dans les

---

(1) FOURNEL, *Les Contemporains de Molière*, I, p. 455.

(2) *Hist. Anc. Th. Italien*, p. 414.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Mots à la mode (1694), de Boursault, il y a aussi un Monsieur Josse, orfèvre enrichi, dont la femme et les filles prétendent se donner les manières du bel air et veulent, contrairement à ses goûts, parler le langage à la mode. — Destouches se sert du même nom de Josse pour l'appliquer à un notaire (*Le Glorieux*, 1732).

Alceste. — Le nom ayant le sens de misanthrope après le succès de Molière, on peut être surpris de le rencontrer dans l'acception toute simple d'amoureux chez Sainfoix. Cet auteur, peu réputé, du XVIII[e] siècle en fait l'amant d'Hortense dans le *Contraste de l'Hymen et de l'Amour* (comédie en trois actes, de 1727), mais ce n'est pas un amant atrabilaire (*Dictionnaire des Théâtres de Paris*, II, pp. 163 et suiv.).

Célimène. — La tradition — s'il y avait réellement une tradition — après le succès qui vient d'être rappelé ne s'est pas scrupuleusement conservée au cours des âges en ce qui concerne la portée symbolique du nom. Exemples ou preuves : *L'Irrésolu* (1713), de Destouches, qui se termine par le vers célèbre que prononce Dorante, l'irrésolu :

J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célimène.

Il n'aurait point, pour cela, épousé une coquette semblable à celle du *Misanthrope*. — Patrat, dans la *Pension de Jeunes Demoiselles*, un acte en prose (9 mai 1801, Jeunes Artistes) qui est une « pièce morale », suivant son indication, présente une maîtresse de pension s'appelant Célimène : elle aurait pu s'appeler, tout aussi bien, Élise ou Françoise.

La démonstration pourrait continuer pour Molière. Elle établirait que ses autres personnages : Agnès, Argan, Argante, Arsinoé, Bélise, Chrysale, Dorante, Dorine, Frosine, Géronte, Madelon, Martine, Nérine, Orgon, Philaminte, Philinte n'ont pas gardé pour eux seuls, d'une façon absolue, le sens que ses réussites littéraires leur avaient prêté. Les noms de ces personnages continuent d'être employés après lui, sans qu'on lui reconnaisse un droit complet de propriété onomastique. En somme, il n'y eut, comme désignations intangibles, que Dandin, Diafoirus, Dimanche, Escarbagnas, Harpagon, Mascarille, Pourceaugnac, Purgon, Scapin, Sganarelle, Tartuffe, Trissotin, Vadius. Nous hésitons pourtant à laisser dans cette liste Escarbagnas et à l'augmenter des noms d'Arnolphe et de Pernelle. Quant au répertoire de ses devanciers et de ses contemporains dans la littérature dramatique, nous ne découvrons guère, comme désignations pareillement intangibles, que Tabarin, Crispin ainsi qu'Eliacin. Les noms de Perrault sont restés un apanage

Digitized by Google
Original from PENN STATE

moral pour lui. Envers eux, la postérité s'est comportée avec le respect qu'on professe envers le bien d'autrui.

Garo. — Mathieu Garo, garçon fermier, n'est pas un descendant du Fabuliste dans les *Valets en goguette ou l'Antichambre dans le salon*, comédie de Brazier et Dumersan (un acte en prose mêlée de couplets, 6 avril 1820, Gaîté). Beaucoup d'autres Garo de la littérature française sont également sans parenté morale avec le personnage qui voulait en remontrer...

Pandore. — Le gendarme devenu le symbole de l'obéissance passive. Le nom se rencontre dans *Toinette et son Carabinier*, croquis musical en un acte, par Michel Delaporte, musique de Jules Brémon (Hervé), 11 septembre 1856. L'œuvre a trois personnages : Pandore, qui est dit « carabinier faraud », Briscotin et Toinette. (L.-H. Lecomte, *Histoire des Théâtres de Paris, Folies-Nouvelles*, pp. 80-81.)

Trivelin. — Jacques Deval : *Le Bien-Aimé*, pièce en trois actes (2 février 1924, Renaissance). Un personnage sérieux : *L'Inspecteur Trivelin*. L'auteur n'a pas dû songer, tandis qu'il écrivait, à l'ancien type de la Comédie Italienne.

En résumé, ou en conclusion, l'histoire nous montre ce que peut produire le succès d'un nom dans une œuvre, ou comment ce nom est en quelque sorte fixé, disons même *bloqué*, par la vogue. Mais il n'y a là qu'une observation générale. Elle a été faite, ainsi qu'on l'a vu, pour des appellatifs tels que : Olibrius, Matamore, Dariolette, Turlupin, Macette, la Mère Michel, Gorgibus, Maître Jacques, Monsieur Josse, Alceste, Célimène, ..., ainsi que pour des prénoms et désignations de famille comme Agnès, Bazile, Alphonse, Benoîton... La réputation, que les circonstances ont assurée à pareil vocabulaire littéraire, lui imprime une valeur symbolique et qui paraît définitive aux yeux des « gens entendus ». Seulement tous les habitants du pays de France ne pensent pas de même au sujet de la limitation de sens de certains noms, parce qu'ils ne sont pas tous des « gens entendus ». Au surplus, parmi ceux-ci, la littérature à grand succès n'est pas toujours d'une action suffisamment puissante pour imprégner un qualificatif heureux d'une signification

Digitized by Google
Original from PENN STATE

indélébile ou définitive. Dès lors, avons-nous eu raison de parler de la loi établie par un Molière? Y a-t-il vraiment loi, même quand un écrivain a joui de son autorité? Nous venons de dire que son vocabulaire littéraire n'a pas triomphé tout entier, après que nous avions pourtant proclamé sa force conquérante. C'est une contradiction plus apparente que réelle, et qui d'ailleurs s'explique : notre façon de parler marque une certaine hésitation de jugement dans un domaine d'idées où nous n'osons pas, et pour cause, prononcer des arrêts impérieux. Mais l'on voudra bien admettre sans doute qu'un auteur, tel que lui, entré de plus en plus dans l'immortalité, est devenu de plus en plus le « possesseur » des noms qu'il avait choisis, — et qu'il l'est devenu à mesure que le temps s'écoulait et que son immortalité se consolidait. La postérité, se faisant lointaine pour lui, a grossi, si l'on peut dire, la valeur de son brevet d'invention. Le répertoire de ses successeurs, du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, répertoire qui se servit de tous ces noms souvent quelconques dont la mention a paru ailleurs ([1]), s'est enfoncé dans l'oubli, ou bien il est tombé, aux yeux des lettrés du XX[e] siècle, dans une sorte de pénombre. Il vit d'une existence précaire, tandis que le théâtre de Molière ne cesse point d'affirmer sa solidité. Dès lors, ne semble-t-il pas qu'aujour'hui l'on n'oserait plus désigner des personnages par les noms d'Alceste, de Célimène, de Géronte, d'Arnolphe, de Dorine, de Martine, de Philaminte, de Philinte, etc., sans leur conserver l'acception que ce théâtre leur a donnée. Alceste signifie misanthropie ou tempérament de grondeur; Célimène est l'équivalent de coquetterie; Géronte n'évoque plus que le sens unique d'imbécillité. L'esprit de l'écrivain du jour ne se permettrait pas de les faire surgir devant lui sans avoir comme la probité de se référer au texte imprimé du Grand Ancêtre de l'époque classique. L'esprit du lecteur cultivé comprend sans avoir besoin de notes explicatives.

([1]) I, pp. 213-215.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Néanmoins toute popularité est relative, — il nous faut bien le redire. Le livre a sa puissance ; le vocable devenu populaire par le livre a sa force de rayonnement, mais c'est une puissance, c'est une force limitée. En voici une preuve intéressante, que nous fournit l'histoire de deux personnages très célèbres : Gargantua et Pantagruel. Cette histoire, que rappelle M. Abel Lefranc, montre bien la valeur respective de la légende orale et de la parole écrite :

« Malgré la grande diffusion des différents livres de *Pantagruel*, aucune légende relative au héros rabelaisien ne vit le jour dans les classes populaires. Aucune tradition, aucune appellation de lieu ni d'objet ne dérivèrent des récits de notre écrivain. Il n'existe pas un seul nom, en France, qui évoque de près ou de loin la personne ou les aventures du fils de Gargantua, alors que les allusions locales relatives à son père se comptent par centaines, à travers notre pays, et qu'il existe toute une littérature populaire à son sujet. C'est qu'en réalité, contrairement à ce qu'on a cru pendant si longtemps, cette nomenclature gargantuine dérive à peu près exclusivement de la légende et du mythe prérabelaisiens, et l'action du maître, en dépit des apparences, a été quasi nulle sur ce point. Une telle constatation offre une réelle portée pour l'étude des traditions légendaires ; elle prouve que le succès littéraire, même le plus étendu, reste sans influence, ou presque, sur le développement des contes et des appellations mythiques. En revanche, dans les classes cultivées et dans les milieux littéraires, les mots de Pantagruel, pantagruélisme, pantagruéliste, pantagruélique, lancés par Rabelais, rencontrèrent assez vite une certaine vogue » (1).

---

(1) *Œuvres de Rabelais*, III, p. XXIII. Voir les formes de cette vogue, pp. XXIII-XXIV, et dans la *Revue des Études rabelaisiennes*, III, pp. 216-221.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

§ 2. *Les formes variées d'un même type ou l'apparentement dans les noms de certains personnages populaires.*

Un nom ou plutôt un type littéraire n'épuise pas nécessairement à lui seul un état d'humanité. Parfois il en faut deux ou trois pour dire tout cet état ou tout un genre de mœurs et de vie. S'ensuit-il que les deux ou trois noms propres alors utilisés soient synonymes? Non. Dans le domaine de la langue commune, la synonymie est rare, et, même, d'après les esprits délicats, elle n'existe pas. Nous estimons qu'ils ont raison. Par conséquent, nous sommes d'avis qu'elle ne se rencontre pas davantage dans le vocabulaire littéraire. Il y a toujours quelque nuance de sens qui sépare les noms propres même les plus rapprochés par l'idée symbolique qu'ils contiennent : « La préciosité, nous a déjà dit M. Barberet, peut s'appeler successivement Cathos, Trissotin, Bélise ou Mademoiselle Raffinot (1). »

Le valet rusé. — Le type nous est connu. Il s'appelle des noms de Scapin, Mascarille, Crispin, Figaro, et l'on pourrait en ajouter quelques autres : Frontin, Gros-René, Pasquin, Covielle.

Nous laissons de côté Champagne, La Fleur, La Violette, La Branche, La Montagne, Merlin, etc., qui sont des appellatifs fréquents de domestique dans l'ancien répertoire français, mais qui n'offrent aucune physionomie précise à l'esprit. La soubrette du même répertoire est désignée, comme on le sait, par des noms divers, et des noms parmi lesquels on en relève aussi de très populaires et de plus ou moins symboliques : Nérine, Marinette, Martine, Dorine, Lisette. De plus ou moins symboliques, disons-nous, mais leur physionomie est moins typique que celle d'un Scapin ou d'un Crispin (2).

---

(1) Voir ci-dessus, I, p. 116.

(2) Voir ci-dessus, I, p. 181.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

La présente liste pourrait s'allonger d'un nom : Panurge, puisque Balzac écrit, et que d'autres pensent comme lui : « Figaro, cette seconde édition de Panurge » ; *Le Cabinet des Antiques* (1).

Le financier véreux ou le brasseur d'affaires. — Turcaret, Gobseck, Mercadet, Maître Guérin. Nous avons *distingué* les quatre noms. Le plus populaire est, croyons-nous, le premier. On leur en adjoindrait bien un cinquième : Robert Macaire.

Le provincial dupé. — Pourceaugnac et Dumollet. Le second « type » pâlit de plus en plus; le premier paraît bien devoir lui survivre.

La vanité bourgeoise. — M. Jourdain et M. Poirier. Les traits de M. Jourdain sont plus accentués que ceux de M. Poirier. Ne faudrait-il pas ajouter : Madame Angot?

La sottise, la niaiserie. — La Palisse, Jocrisse, Janot, Calino, Nicaise, Gribouille, Babylas, Gogo. — La Palisse n'est qu'un naïf en paroles. — Jocrisse est la quintessence de la sottise; c'est un Janot renforcé. Quant à Janot lui-même, il est l'homme d'une époque, ou il n'est guère qu'une personnification temporaire de la bêtise (fin XVIII^{e} siècle-début du XIX^{e}). Tous deux, Jocrisse et Janot, évoquent l'idée de l'imbécillité dans le geste, dans l'acte. — Calino est, de même que La Palisse, un sot par ses propos. — Nicaise tient de Jocrisse et de Janot. — Gribouille, qui se jette à l'eau pour n'être pas mouillé, n'est qu'un symbole limité de la sottise : le genre de sottise qui nous engage dans un malheur plus grand que celui que nous voulons éviter. — La littérature a plus d'une fois rapproché certains de ces noms. L'apparentement de trois d'entre eux se trouve plaisamment indiqué dans le couplet final du *Calino amoureux*

(1) Edit. *Bibliotheca Romanica*, nos 96-98, pp. 114-115.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

d'Auguste Jouhaud (opérette, musique de Jules Javelot, Scala, 19 janvier 1875). Calino, domestique de Sauvageon, rentier, et de Fernande sa femme, est amoureux de celle-ci, et, ayant prouvé au cours de l'œuvre qu'il connaît bien le genre des calinotades il finit par dire :

Si je ne suis pas bien malin,
C'est que je descends des *Jocrisse*
Et que *Janot* est mon cousin.

Là-dessus, le ménage Sauvageon et leur domestique clament ensemble :

De Calino
Ce *Janot-Jocrisse* jumeau
Qui prend ce sobriquet nouveau...

Les jumeaux Janot et Jocrisse, on l'a vu, sont à l'ordinaire des domestiques dont la littérature raille la maladresse. Ils ne rentrent pourtant pas dans le « personnel » qu'évoquent l'expression : *valet de comédie* et les noms de Scapin, Crispin, Frontin, Mascarille, Figaro... Ici c'est la ruse, c'est la fourberie parfois fourbissime. A travers l'espace, Janot et Jocrisse tendent les mains au genre *serviteur* qui fut toujours connu en France, à ce domestique qu'on y rencontre dès le Moyen Age, lequel est « imbécile, naïf, balourd, qui retourne vingt fois sur ses pas avant de faire une commission et qui exécute littéralement les ordres reçus (1) ». Il a donc fourni une longue carrière, mais il n'est pas arrivé à s'incarner dans d'illustres personnages au nom sonore et impérissable. Sans doute, il compte dans sa lignée les réalisations, jadis fameuses, de Janot et de Jocrisse. Mais, en réalité, leur popularité ne tient pas à leur état de valets; elle se rattache à leur genre d'esprit... ou plutôt de sottise, et non à leur genre de métier.

Sur Jocrisse et Gogo, voir ci-dessus II, page 174 : *Gogo et Cie*, roman de H. Rabusson.

La sottise porte également d'autres noms : Arnolphe, Bar-

(1) Jean Hankiss, *Essai sur la Farce*, p. 34.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

tholo, Cassandre, Géronte, Orgon, Pantalon. Elle est souvent unie à l'état ou à l'idée de vieillesse. C'est pourquoi l'on devrait peut-être rappeler ici plusieurs autres noms, les noms du vieillard amoureux et ridicule (I, pp. 200-201).

Le pédantisme : Armande, Barbacole, Bélise, Bellac, Philaminte, Trissotin, Vadius. — Sous les rubriques *pédantisme* et *sottise*, deux ou trois noms pourraient également se placer : Joseph Prudhomme, le pharmacien Homais, Monsieur Perrichon. Il en va pareillement pour Dandin et Brid'oison. Beaumarchais n'a-t-il pas dit : « On ne pourrait mettre au théâtre les *Plaideurs* de Racine, sans entendre aujourd'hui les Dandins et les Brid'oisons, même des gens plus éclairés, s'écrier qu'il n'y a plus ni mœurs ni respect pour les magistrats? » (Préface du *Mariage de Figaro*).

L'avarice : Harpagon, Grandet, Gobseck. L'un n'est pas l'autre ou les deux autres. Harpagon est l'*avare*. Grandet n'est qu'un avare relatif si nous le comparons à son devancier.

La goinfrerie. — Gargantua et Pantagruel. Les deux types sont distincts chez Rabelais. Les emplois que l'on fait communément de leurs noms, soit à l'état simple, soit à l'état dérivé, ne retiennent rien de cette différence première; *gargantuesque* et *pantagruélesque* ou *pantagruélique* désignent la même chose : digne de Gargantua, digne de Pantagruel (un repas ou un festin *gargantuesque*, *pantagruélique*).

La fanfaronnade. — Désignée par les appellatifs déjà énumérés, Rodomont, Capitan, Matamore, Fierabras, Tranche-Montagne (les autres noms, qui servaient à qualifier le soldat fanfaron ou le *miles gloriosus* dans l'ancienne Comédie Française, ne sont plus usités, et d'ailleurs ils n'avaient guère la même popularité : Taillebras, Brisemur, Scandenberg, Châteaufort, Rhinoceronte, Artabaze, Briarée, etc.).

Digitized by Google
Original from PENN STATE

§ 3. *Le continuel remaniement.*

Tout ce qui se trouve épars dans notre étude des *reprises* devrait pouvoir être rassemblé ici en une synthèse qui dégagerait des vues générales, qui montrerait la valeur réelle ou la vanité des jeux exécutés par les auteurs « à la suite ». Mais à toutes les indications précédentes sur des exercices de l'espèce, sur ces *corrigés de style*, ainsi qu'on les désignerait volontiers, il s'ajouterait nécessairement cent autres détails qui serviraient à étayer les commentaires, en même temps qu'ils feraient mieux voir à quel point des types ressemblent soit à des marionnettes, soit à des gobelets qui sont à la disposition de tout venant. Pour eux, les voyages les plus étranges, les déplacements les plus inattendus sont inventés. Sur eux, l'imagination des écrivains court librement, comme sur des thèmes propres à tout. Elle les tire de la réalité pour les promener, à son gré, au Royaume de Fantaisie. Elle les enlève à leur milieu habituel, et, par d'ingénieuses combinaisons, elle les transporte dans des centres où leur activité littéraire se renouvellera sans qu'il y faille une trop grande dépense d'effort. Entre eux, cette même imagination des écrivains crée des relations, et des relations imprévues. Ainsi elle enrichit leur vie de plaisantes aventures, ou bien elle la transpose sur un plan qui leur paraissait inaccessible : la poésie. Là où l'*histoire* du personnage original était muette, la verve créatrice de l'auteur parle et chante. Elle brode sur un rien. Elle prolonge une simple allusion de la biographie authentique en une exégèse abondante et complaisante. C'est ce qu'exprime avec esprit un commentateur des faits et gestes de la célèbre chanson de Cadet Roussel : « Nous suppléerons au silence de l'histoire, et par le commencement de la vie de ce type populaire, nous en rebâtirons la fin, usant en cela du procédé de Cuvier, qui *recréait* un animal antédiluvien par la découverte d'un seul de ses membres. Nous, au contraire, nous avons sous les yeux l'homme complet, nous

Digitized by Google
Original from PENN STATE

connaissons ses façons d'être, et il nous suffit d'avoir de la logique tout simplement » (1). Dans le même ordre de considérations, mais avec plus de gravité, parce qu'il s'agit d'une invention littéraire plus sérieuse que celle de Cadet Roussel, Émile Faguet disait, tandis qu'il déterminait la réalité vivante des héros de Balzac : « Non seulement, nous voyons ce que l'auteur nous en montre, mais aussi ce qu'il ne nous en montre pas; nous savons de quelle démarche ils ont été là où il ne les mène pas et quelles pensées ils ont eues qu'il ne nous révèle point et quelles paroles ils ont dites qu'il n'a pas cru devoir nous rapporter. Ils sont des êtres connus de nous à fond et dont nous reconstituons et reconstruisons de nous-mêmes les parties qu'il ne nous a pas montrées, exactement comme je suis sûr de savoir l'enfance d'Achille, la jeunesse d'Iago, la jeunesse de Tartuffe, encore qu'Homère, Shakespeare et Molière ne m'en aient rien dit » (2). Ne serait-ce point là l'une des raisons qui nous expliquent que les auteurs reprennent si facilement les types-symboles pour les continuer, pour les transplanter, pour les placer dans des conditions de vie où ces personnages auraient pu se trouver? L'étude des *reprises*, telle que nous l'avons entendue, n'a guère compris que des remaniements qui posaient l'homme remanié dans une attitude inédite. Mais certains de ces remaniements n'en étaient pas moins — et fatalement la chose se présentait ainsi — des prolongements de biographies. Envisagé de près, un pareil sujet serait susceptible des observations les plus instructives.

Mais, que ce soit sous cette forme ou sous une autre, la *reprise*, la *broderie*, l'*en-marge* est, en principe, un travail ingrat. Après tout, les écrivains qui exploitent un personnage appartenant « au fonds populaire ou à l'histoire se privent des effets de surprise si importants au théâtre et des apparences de

---

(1) AMÉDÉE ROLAND, *La Légende de Cadet Rousselle.* (REVUE DE PARIS, 1er avril 1855, p. 96.) — Voir ci-dessous § 6.

(2) *Balzac*, pp. 73-74.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

l'originalité (dont on fait trop souvent la condition du talent) ». Il leur faut de l'adresse, de l'entregent littéraire pour intéresser le public à ce personnage, pour arriver à lui « prêter une fraîcheur que les familiarités de cent générations ont assurément altérée » (1). Aussi sont-ils rares les *habiles* qui réussissent, ou qui font des reprises dont le souvenir dépasse leur génération. En parlant de la sorte, nous n'oublions pourtant pas ce que nous avons écrit du succès facile qu'on obtient par la reprise d'un sujet familier au public. Il n'y a point de contradiction entre nos deux remarques. Mais, en cet instant, l'essentiel de la question n'est point là pour nous. Il réside avant tout dans la nature du procédé. Il consiste dans le fait que, jouets en caoutchouc, en pâte molle ou en terre glaise, les types se prêtent à tous les jeux des retoucheurs. Que ces retoucheurs les prennent au sérieux ou qu'ils les développent en matière comique, nos types remaniés ne sont, à l'ordinaire, que des « traductions libres », suivant une définition déjà citée d'un collaborateur du *Musée Philipon*. Lui et ses confrères nous y donnent des « traductions libres » des histoires anciennes de Cendrillon, du Petit Poucet, du Chat Botté, de Barbe-Bleue, du Petit Chaperon rouge et de la Belle au Bois dormant (2). Ces « traductions libres » sont, d'après une autre expression du même recueil, « une nouvelle manière de lire les vieux auteurs », et c'est une manière qui peut avoir beaucoup de saveur, ou susciter chez le lecteur et le spectateur de délicieuses rêveries et même des satisfactions d'amour-propre. En effet, comme les personnages sont « vieux », le remanieur nous traite, nous qui lisons ses livres, nous qui voyons ses pièces, en gens qui possèdent des lumières ou des clartés sur ces personnages. S'il nous conduit dans le monde de la Comédie Italienne, dans celui des Contes de Perrault, ou dans tout autre monde populaire, il a l'air de nous promener dans

---

(1) GÉRARD BAUER, *Annales politiques et littéraires*, 31 octobre 1926, p. 455 : à propos du *Bon Roi Dagobert* d'A. Rivoire (voir ci-dessous, p. 535).

(2) Voir ci-dessus, II, p. 251.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

autant de pays de connaissance, au milieu de figures familières ou bien sorties de notre société. Il nous fait l'effet de puiser, tels nos trouvères racontant leurs épopées, dans une « matière » appartenant à tous les auditeurs. Les allusions qui passent sous sa plume et qui se réfèrent à l'histoire originale sont nécessairement rapides et discrètes puisqu'il s'adresse à un public informé ou averti. Il se dispense même de faire les présentations. Ainsi Lemercier de Neuville, mettant en scène la fable des *Trois Gendarmes*, dont deux sont de faux gendarmes (Robert Macaire et Bertrand) et dont le troisième s'appelle Pandore : il ne voit pas la nécessité de nous dire quel est cet acteur. Il s'appelle Pandore, et puis c'est tout. Dans les *Remords de Pierrot*, le même auteur nous montre d'abord Pierrot qui se promène de long en large sur le devant du tréteau, et qui prononce ces vers :

> Déjeuner! déjeuner! La douce perspective!
> Voir passer devant soi la bécasse et la grive,
> Le beurre, les radis, les concombres, l'anchois,
> Et les poissons de prix, les légumes de choix,
> Les fromages fameux et les pâtisseries!
> Tout cela maintenant, comme dans les féeries,
> S'est envolé! — Cassandre est mort! On me l'a dit,
> Et je n'ai pas d'argent et n'ai plus de crédit!

Ensuite, la pièce commence. Elle note en passant que Cassandre est vieux et toujours en colère, qu'il aime à battre Arlequin et Pierrot, mais elle s'abstient de fournir d'autres renseignements biographiques, parce que Cassandre, — c'est Cassandre!... L'important pour nous l'est qu'il nous donne « une nouvelle manière de lire le vieil auteur ». Sur Cassandre et cent autres, il semble donc qu'on a toujours le droit de raconter une nouvelle histoire, On peut toujours porter à leur compte une nouvelle aventure. Sans doute, ils n'ont plus le don de surprise ou le don d'enfance. Si jeunes qu'on nous les refasse, ils sont ou ils restent très vieux, mais nous croyons qu'ils sortent toujours de la Fontaine de Jouvence. Aussi lirons-nous, avec quelque espoir d'apprendre un peu d'inédit, *Une aventure de*

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Faublas ou le Lendemain d'un Bal masqué (comédie-vaudeville en un acte de T. Sauvage et N. L. C.; 19 février 1818, Vaudeville); les *Cinq Directeurs en robe de chambre : M. Prudhomme,* d'Adolphe Brisson, qui nous définit ce nouvel avatar de Joseph Prudhomme : « ... Le parfait notaire... Idées saines, respect des traditions, triomphe de la morale bourgeoise... Sera maire, s'il ne l'est déjà, d'une commune suburbaine et adressera à la rosière une attendrissante allocution... En attendant, il cherche de tous côtés des pièces grivoises qui attirent la foule en son petit théâtre » (1).

Les rapports entre les types font songer à ces points de contact qui s'observent entre les cycles ou les héros de l'épopée médiévale et qui sont l'une de ses caractéristiques essentielles. Entre ces cycles ou ces héros, des liaisons ou des relations existent sous diverses formes : épisode continué d'un poème dans un autre; souvenir rappelé d'un poème à un autre; allusion à des récits antérieurs; prolongement d'une biographie à travers plusieurs narrations; liens de parenté entre différents personnages; extension progressive de l'histoire d'une famille ou de l'un de ses membres par le développement *généalogique*, ou par les chronologies ascendante et descendante. C'est le cas pour Guillaume d'Orange, qu'on gratifie d'une famille de six frères avec un père appelé Aimeri et plusieurs neveux. Aimeri, à son tour, s'est vu gratifié de trois oncles. Les quatre frères, ainsi créés, ont reçu, de leur côté, un père, Garin de Monglane, et un grand-père, Savari d'Aquitaine. Dans le geste de *Doon de Mayence*, un travail de même genre s'est opéré. Le héros Doon y devient le père de douze fils. Sans doute, nos types de l'âge moderne, nos Arlequins, nos Figaros, nos Robert Macaire n'ont pas été dotés d'une généalogie aussi copieusement fournie. Mais on les a fait vivre en famille. De plus, on les a développés ou renouvelés par un procédé pratiqué autrefois et qui ne pouvait pas se perdre après le Moyen Age, parce qu'il est

(1) *Portraits intimes*, Paris, A. Colin, 1894, p. 341.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

trop dans la nature humaine. Nous voulons dire que le poète épique, qui reprenait un personnel connu, avait le même air que celui de nos remanieurs, l'air de l'écrivain s'adressant à un public *au courant,* à un public informé (ou qui est censé l'être) de toute la *matière* commune, de tout l'ensemble des sujets.

Mais on le sait : si les types sont prolongés dans leurs descendants, leurs ascendants, leurs conjoints ou leurs collatéraux, il n'arrive pas nécessairement que ces parents portent en eux l'âme ou l'esprit du personnage « central ». Ainsi, tel écrivain « s'adressant à un public au courant » lui contera l'histoire de la *Fille de la Mère Michel* (c'est le titre d'une opérette en trois actes de Daniel Riche, avec musique d'Ernest Gillet, 13 octobre 1903, Bouffes-Parisiens). Ce public n'aura guère, en la lisant, que l'agrément de savoir que la Mère Michel a une descendante, Zizi, et que cette descendante a des aventures auxquelles est mêlé Lustucru devenu une espèce de Barnum. Mais il y a des compléments de vie ou des récits biographiques qui pourraient attirer davantage parce qu'ils paraissent présenter l'attrait de révélations. Si peut-être vous ne saviez de Gribouille qu'une chose : qu'il se plongeait dans l'eau pour éviter d'être mouillé, M^me^ George Sand vous apportera de quoi compléter cette information vraiment trop sommaire dans l'*Histoire du véritable Gribouille* qu'elle a écrite pour les petits (Nouveau Magasin des Enfants). C'est en vue des grands qu'André Avèze et Paul Souchon ont prolongé le même personnage dans une comédie en un acte et en vers donnée à la Comédie-Française : *Gribouille* (23 décembre 1911). Ils en ont fait un garçon meunier qui n'est pas aussi bête que son nom l'indique, mais ils n'ont rien ajouté à l'éclat de son nom. Charles Nodier avait été plus heureux dans son *Polichinelle* des Contes de la Veillée. Lisez-le, et cet aimable fantaisiste vous apprendra tout ce que vous pourriez ignorer de l'homme aux deux bosses. Il vous révèlera son « secret », sa multitude de facultés, son éternité, son invulnérabilité, son cosmopolitisme et ses admirateurs. Bien qu'il préparât un gros travail là-dessus, il a jugé

Digitized by Google
Original from PENN STATE

bon de renvoyer pour le *livre à faire* à deux auteurs connaissant le sujet mieux que lui : Cruyshank et Charlet. De notre côté, nous pourrions renvoyer, pour le livre qui est toujours à faire ou à refaire, à d'autres auteurs : Champfleury, ***Monsieur et Madame Polichinelle ou les Souffrances d'une âme en peine,*** pantomime (1848) (1) ; Vautier et Deburau fils, *La Naissance de Polichinelle* (1886, voir ci-dessus I, p. 166) ; Octave Feuillet, *La Vie de Polichinelle et ses nombreuses aventures* ; Duranty, *Théâtre des Marionnettes* (1880) (2), etc... Les nombreuses aventures prêtées par Octave Feuillet au plaisant bossu s'achèvent en nous le montrant qui s'installe en France : « Il se trouva, nous dit son biographe, si heureux de l'amitié que lui témoigna le public et de son paisible séjour, dans les Champs-Elysées, après tant d'aventures fatigantes, qu'il s'y fixa, et qu'il semble y jouir d'une jeunesse éternelle. Toutefois, chaque soir, après qu'il a terminé ses représentations, il a coutume d'enfourcher la queue du diable, qu'il a conservée précieusement, et de se transporter à Naples, en un moment, pour souhaiter la bonne nuit à ses parents. » Au cours d'un de ses voyages au pays natal (car, ainsi que l'affirme Octave Feuillet, il était originaire de Naples) il s'éprit d'une affection, non partagée, pour la jeune Colombine, fille du bonhomme Pantalon. Celle-ci, insensible à ses sérénades, laissa voir d'abord « une préférence marquée pour Pierrot, dont elle trouvait la pâleur intéressante, puis pour Arlequin, dont les vives couleurs annonçaient, disait-elle, une santé admirable » (3). Le pauvre Polichinelle a pourtant survécu à l'épreuve, bien qu'il se fût préparé depuis longtemps à la mort (4). En dépit de ses mésaventures à Naples et ailleurs, il a repris goût à la vie bien

---

(1) CHAMPFLEURY, *Souvenirs des Funambules,* II, pp. 181-186.

(2) Autres acteurs : Pierrot, Cassandre, Arlequin, La Mère Gigogne...

(3) Paris, J. Hetzel et Cie (PETITE BIBLIOTHÈQUE BLANCHE ; ÉDUCATION ET RÉCRÉATION), pp. 106-109.

(4) *Le Testament de Polichinelle,* d'ARNOULD MUSSOT, au XVIIIe siècle.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

des fois. Heureux ou malheureux, il s'est donc vu prêter beaucoup d'histoires. La preuve s'en trouve dans divers ouvrages déjà cités ou dans ces autres qui serviraient à la rédaction du *livre à faire* rêvé par Charles Nodier (1) : *Les Crimes de Polichinelle*, par Alfred Assolant (1883 : histoire fantastique et comique de Polichinelle qui devient roi; autres personnages : la Mère Michel, son chat Raminagrobis, le Père Lustucru) (2); *Les Aventures merveilleuses de Polichinelle*, par Jacques Ribières (LIVRES ROSES POUR LA JEUNESSE) (3).

On le constate, et nous nous répétons : la littérature enfantine a été généreuse pour lui. Elle a beaucoup prêté également à Pierrot. Elle lui a fait des compléments de vie. Celui-ci, par exemple : *Histoire fantastique du célèbre Pierrot écrite par le magicien Alcofribas, traduite du Sogdien* par Alfred Assolant (4). Le célèbre Pierrot a six aventures. La première, qui nous apprend *comment il devint un grand guerrier*, débute par ces mots qui ne surprennent aucun enfant : « Pierrot naquit enfariné; son père était meunier, sa mère était meunière. Sa marraine était la fée Aurore, la plus belle jeune fille de Salomon, prince des génies ». Par la suite, Pierre restaure les monarchies (c'est la deuxième aventure), et il combat Belzébuth et les esprits infernaux (c'est la cinquième).

La littérature pour enfants s'est montrée libérale aussi de ses inventions envers ses autres amis de la *Commedia dell' arte*. Celle-ci d'ailleurs, comme le dit un de ses historiens, « a toujours eu prise sur les hommes d'imagination... Elle est un monde complet où chacun peut trouver sa pâture. Les poètes, les musiciens, les écrivains, les peintres de talent ou de génie les plus opposés se sont rencontrés dans son amour » (5). Nous

---

(1) Voir ci-dessus, II, p. 72.

(2) Paris, Dentu.

(3) Paris, Larousse.

(4) Paris, M. Lévy, 1860. — Paris, Boivin-Furne, s. d. [1865], avec dessins de Yau' Dargent.

(5) DUCHARTRE, *La Comédie Italienne*, pp. 313-314.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

n'avons guère pu l'envisager que sous un aspect : la reprise de ses personnages, l'utilisation de ses rôles, le sens symbolique qu'ils ont reçu. De combien de pages notre livre ne se serait-il pas allongé si, même limitant nos enquêtes au travail des écrivains, nous les avions montrés tous composant des pièces pour le théâtre italien, s'inspirant de ce que leurs prédécesseurs avaient inventé pour lui, refaisant, à leur manière, la perpétuelle *commedia*, entourant ses figures célèbres de mille et mille arabesques nouvelles, brodant toujours d'autres broderies sur des motifs scéniques mille et mille fois exploités, rimant toujours, sur ses caractères immortels, des poèmes, des idylles, des cantilènes, des chansonnettes...

Il y a là donc un monde qu'on dirait vraiment construit pour l'éternité ou qui semble ne jamais devoir finir. Jamais, par exemple, la France ne semble devoir prononcer le définitif *Bonsoir, Monsieur Pantalon*, que nous lisons en tête d'un opéra-comique du 19 février 1851, signé, pour les paroles, Lockroy et de Morvan, pour la musique, Albert Grisar, C'est, encore une fois (la quantième?), la Comédie Italienne transportée dans la vie moderne, mais se passant néanmoins dans son pays d'origine, chez le docteur Tiritofolo, à Venise, avec le concours de Pantalon, qui est un riche marchand de Bologne. Le héros de l'œuvre n'a pourtant pas été comme on sait, dans le domaine *dell'arte* français, un continuel type à reprises dans la façon d'Arlequin et de Pierrot, mais, de même qu'eux, il a été transformiste, il a été « l'homme du jour » et même la femme du jour. Par conséquent, le Pantalon de 1851 ne pouvait pas être le dernier. En vertu des mêmes raisons, le Scapin de Catulle Mendès et Gabriel Richard ne pouvait pas être le *Dernier Scapin*, malgré l'intitulé de leur fantaisie dramatique. Il ne pouvait être que l'avant-dernier, et provisoirement encore, car jamais on ne racontera les dernières fourberies d'un personnage qui est entré, depuis Molière, dans l'immortalité, mais aussi dans le perpétuel devenir. La remarque vaut pour d'autres. Personne n'oserait se flatter, par exemple, d'avoir écrit le

Digitized by Google
Original from PENN STATE

dernier *Paul et Virginie*. Nous n'aurons pas le *Paul et Virginie* que Satie devait composer sur un livret de Raymond Radiguet et de Jean Cocteau. Satie est mort et l'on dit qu'il n'a pas composé son drame musical. Le livret a été confié par Cocteau à Francis Pollenc... Mais, quoi qu'il arrive, la littérature française ira longtemps encore avant d'avoir le dernier *Paul et Virginie*. Les deux habitants de l'île des Pamplemousses ont des chances particulières de survie pour le motif qu'ils relèvent d'une double « mouvance » littéraire : celle des grands et celle des petits.

La littérature des petits contient des chansons populaires qui paraissent bien avoir posé tel personnage historique dans une *légende* définitive. Des poètes qui surviennent après elle ne s'interdisent pourtant pas de broder sur cette légende une aventure qui la contrecarre ou qui en altère quelque peu la couleur première. C'est comme de l'histoire remaniée au second ou au troisième degré. Ainsi Dagobert nous arrive d'un lointain passé avec une réputation d'énergique fermeté, réputation scientifiquement établie. La mélodie fameuse, qui en a fait sa chose, et cela pour l'éternité, nous le garantit bon ou plutôt débonnaire. Mais la fantaisie d'André Rivoire osera bien ajouter cependant quelques traits modificateurs à la physionomie consacrée (*Le Bon Roi Dagobert*, comédie en quatre actes et en vers; 7 octobre 1908, Comédie-Française). Il peindra le « bon roi » sous l'aspect d'un homme qui est distrait, changeant, insoucieux, mais qui peut avoir des heures de douce rêverie, des attendrissements de poète :

Et je l'ai vu pleurer qu'une rose pâlisse,

nous affirme son ministre, le grand saint Éloi. C'est encore le même grand saint qui le définit en un couplet final *Au public :*

Vous voyez, notre Dagobert — est-ce dommage!
N'est pas le bon vieux roi rouge et bleu de l'image
Qui goguenarde et rit sous de longs cheveux blancs...
Le nôtre est jeune; il a des sursauts violents.
C'est un amant; c'est un gamin; c'est un poète!
Quelquefois, il est grave un peu...

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Oui, c'est un amant qui rend jaloux la reine à laquelle l'ont uni, mais pour un temps limité, les intérêts de la diplomatie, et c'est un amant qui nous prouve ainsi — vieille vérité! — que l'amour est chose universelle et bizarre, comme le disent à peu près les vers du libretto de *Carmen* :

L'oiseau que tu croyais surprendre
Battit de l'aile et s'envola.
Il est loin, tu peux l'attendre.
Tu ne l'attends plus, il est là!

D'une autre chanson, elle aussi populaire et définitive, un barde pour enfants a tiré un Cadet Roussel comme la Grande Guerre, notre Grande Guerre, était à même d'en faire un, c'est-à-dire un Cadet Roussel mettant ses garçons au service de la patrie menacée :

Cadet Roussel a trois garçons
Bataillant de toutes façons :
L'aviation, l'infanterie,
Même la lourde artillerie.
Il a trois bons garçons
Bataillant de toutes façons.

Petits-fils de Cadet Roussel
Ils sont trois : Jean, Paul et Marcel.
Ensemble ils font la guerre aux Boches
Et résistent comme des roches.
Tous trois : Jean, Paul, Marcel
Ont pour aïeul Cadet Roussel.

Cadet Roussel est grand-papa
De Marguerite, Jeanne, Ida.
L'une tricotte des chaussettes,
Les deux autres font des manchettes.
Ah! l'heureux grand-papa
De Marguerite, Jeanne, Ida!

Cadet Roussel a trois maisons,
Au soleil en toutes saisons.
Il a mis dans les deux premières
Des blessés et des infirmières,
L'autre a des garnisons,
Cadet Roussel a trois maisons.

Et les trois couplets suivants nous rappellent qu'il a trois chevaux, trois manteaux, trois boursicots, et que, surtout, il est bon citoyen. Ainsi du moins Maxime de Meria le chante pour des lecteurs peu exigeants, les lecteurs de la revuette *Fillette*, du 30 avril 1916.

La littérature enfantine a, de plus, ses fables et ses contes, principalement les *Fables* de La Fontaine et les *Contes* de Perrault. C'est, de part et d'autre, du définitif, mais il n'est pas intangible. Les historiettes du premier forment sans doute en elles-mêmes un tissu singulièrement solide, mais elles peuvent

Digitized by Google
Original from PENN STATE

se détendre sous la pression de mains expertes et souples. La trame détendue se prête à des jeux de toute sorte. Aussi ne manquent-ils pas les railleurs qui, à la façon de Franc-Nohain, reprennent les sujets du Bonhomme pour « batifoler » avec esprit, non plus que les sages éducateurs du jeune âge qui divertissent, en même temps qu'ils moralisent, par des fables refaites dans le tour de *Lili-Corbeau et Bob-Renard*, où Lili se fait tromper par Bob (1). De leur côté, les *Contes* de Perrault ont exercé leur action fascinatrice sur l'imagination des écrivains. Celle-ci enrichit de commentaires aussi nombreux qu'ingénieux les histoires, déjà si riches de fantaisie, de Cendrillon, de Barbe-Bleue, du Petit Poucet, du Marquis de Carabas, de Riquet à la Houppe. C'est ainsi qu'avec Paul Cazin, Cendrillon devient une jeune fille que sa marraine emmène à la crèche de Bethléem dans une magnifique quarante chevaux; elle s'éprend du page du roi Balthazar, mais cet amour n'a pas les suites qu'il paraissait devoir provoquer, et elle rentre en France où son père la marie au représentant d'une grosse maison d'autos *(Cendrillon à la crèche)* (2). Le souvenir de celle qui fut la princesse à la pantoufle de vair n'est peut-être pas très nettement présent dans la *Rose d'un Soir* de la poétesse Rosemonde Gérard (pièce en quatre actes et en vers, 25 mai 1925, Odéon), mais on ne peut s'empêcher, en lisant son œuvre, de penser aux légendes de la Mère l'Oye et, un instant, sa Midinette a l'air d'être Cendrillon.

Parmi ces légendes, il en est une qui semble faite spécialement pour entraîner la « folle du logis » aux jolies randonnées : c'est la *Belle au Bois dormant*. On se souvient que la princesse s'est éveillée au bout de cent ans et qu'à la fin de l'enchantement, elle a vu devant elle le Prince Charmant. Mais que se sont-ils dit? Perrault est resté discret sur ce point. Ses successeurs devaient, naturellement, suppléer à son silence. Nous avons su

---

(1) La Semaine de Suzette, 30 septembre 1909.

(2) *Le Correspondant*, 25 décembre 1926. — Republié dans les *Lubies*, Plon, 1927.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

les choses que nous avions intérêt à connaître par eux et, notamment, par Jacques Ayrens (*Le Réveil de la Belle au Bois dormant*, poème) (1). Sur la même princesse mystérieuse, des compléments d'information nous ont été fournis par Fernand Gregh, Jean Richepin et Henri Cain dans leur féerie lyrique en vers : *La Belle au Bois dormant* (2). « Ainsi, disait Mme Félix-Faure-Goyau, dans la *Vie et la Mort des Fées*, ainsi M. Jean Richepin, avec toutes les magies du rythme, de la rime et du songe, revient au thème antique et délicieux de la *Belle au Bois dormant*. M. Fernand Gregh lui donne un exquis *prélude* en nous introduisant jusque dans le conseil secret des fées marraines ; et de Carabosse la mal famée il fait un personnage curieux et nouveau. Carabosse se sent prise de tendresse pour l'enfant qui sera la Belle au Bois dormant et reproche aux jeunes fées de préparer le malheur futur de la petite princesse, par l'abondance excessive de leurs dons heureux... Comme notre âge est en veine de paradoxe, M. A. France, après que M. Gregh a réhabilité le type de la mauvaise fée, se propose, lui, de réhabiliter Barbe-Bleue et d'égratigner d'une pointe d'ironie le cérémonial solennel de la Belle au Bois dormant (3). »

Mais pour le monde livré aux songeries méditatives sur les histoires de Charles Perrault, un exercice de réfection ou de complément s'imposait presque : c'était le mélange des aventures de ses héros. Ainsi fut-il opéré, ce mélange, entre autres par Rodolphe de Warsage, dans les *Aventures nouvelles et merveilleuses du Petit Poucet* (4). Le malicieux enfant prend figure

---

(1) *Revue Bleue*, 21 août 1926.

(2) Avec musique de scène de Francis Thomé. — Le *Prélude féerique* de Fernand Gregh a paru dans la *Revue de Paris* du 15 avril 1908. La majeure partie de ce poème, composée en 1901, était primitivement le prologue d'une *Belle au Bois dormant* que cet auteur, en collaboration avec H. Cain, devait donner au Théâtre Sarah Bernarhdt. F. Gregh ayant renoncé à ce projet, la collaboration a été reprise par Richepin et Cain : leur pièce a été représentée le 5 janvier 1908.

(3) *La Vie et la Mort des Fées. Essai d'Histoire littéraire*, 1910, p. 418.

(4) Liége, Bénard, 1918.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

de personnage central comme dans les épopées du Moyen Age. Il devient l'animateur du cycle *Contes de Perrault,* ou bien une sorte de fil conducteur qui mène lecteurs et lectrices à travers ces contes. Il s'en va rechercher les bottes de sept lieues chez un fripier juif qui les avait achetées. Il se porte au secours du Chat Botté. Il prête assistance, et merveilleusement, au Roy des Fougères en lutte avec Barbe-Bleue. Il endort pour huit jours le méchant tabellion du même Roy dans le château de la Belle au Bois dormant. Il « démarie » les deux méchantes sœurs de Cendrillon, ou plutôt il les fait changer de mari. Il empêche le Sire de Barbe-Bleue de tuer la petite princesse Miette-la Jolie et, par sa ruse, il l'entraîne dans des fossés, où les crapauds le dévorent. Il se fiance au Petit Chaperon Rouge, c'est-à-dire à la gentille fillette du bûcheron Théodore, qu'il a sauvée de la gueule du loup... Ce sont là des « jeux de l'amour et du hasard » que l'écrivain classique n'avait pas prévus. Ils ont été repris ailleurs : par exemple dans la *Forêt Bleue,* conte lyrique en trois actes de Jacques Chenevière (avec musique de Louis Aubert ; juin 1924, Opéra-Comique).

Les voyages, ou les déplacements de milieux en n'importe quelle forme, ont toujours été un moyen commode de renouvellement des personnages littéraires arrivés à la popularité. Dans nos exposés de la vie de certains de ces personnages, que nous avons retenus à titre d'exemples de reprises, on en a vu plus d'une utilisation. Pour d'autres, les indications ne nous manqueraient qui nous les montreraient semblablement renouvelés par le procédé consistant à faire voir du pays ou quelque nouveauté du moment aux héros littéraires. C'est ainsi que *la Mère Michel* est allée *à l'Exposition*. De même le *Bob* de Gyp. Mais il est allé aussi à la Chambre (1). De même Gavroche, grâce à une invention du chansonnier Fursy. La chose se comprend pour ce gamin errant du grand Paris. On s'explique non

(1) Sur Bob, voir ci-dessus, I, p. 64. — En outre : *Bob au Salon de 1888* (1888); *Bob au Salon de 1889* (1889); *Bob à l'Exposition* (1889).

Digitized by Google

Original from PENN STATE

moins bien que Collin de Plancy ait imaginé toute une suite d'aventures en Allemagne pour celui que la poésie a nommé l'Éternel Marcheur (1).

D'analogues préoccupations ont suggéré à M. Jean Gaillard le portrait du gamin errant pendant la guerre. Il l'a dépeint qui travaillait « à l'arrière » pendant l'effroyable tourmente, mais qui, stoïque, conservait le sourire et qui trouvait le mot : « T'en fais pas, on les aura! » (2). Plus bravache eût été le Tartarin de Daudet durant les années terribles. Un humoriste belge, M. George Garnir, paraît y avoir songé, mais il a préféré nous raconter la suite des aventures de l'intrépide hâbleur antérieurement à la guerre. Il l'a imaginé qui, se voyant honni par les Tarasconais et abandonné à Beaucaire par Daudet, prenait la route du Nord et s'en allait vivre des jours joyeux en Belgique, à Mons (3).

Collin de Plancy, dont nous venons de citer la *Légende du Juif Errant*, blâmait ainsi, dans un autre de ses livres, les gestes irrévérencieux de la littérature comique à l'endroit des personnages historiques : « On s'est élevé plusieurs fois contre les parodies vulgaires et les faciles abus de l'esprit qui travestissent en risées les choses les plus positives, dénaturent l'histoire et font un jouet d'un grave personnage. A côté de La Palisse, de Carmagnole, de la Ramée et de Janot, que Michel Masson a relevés un peu, il faut citer une illustration, non moins remarquable, le bon roi Dagobert, que sa chanson a si bien déformé » (4). Le souvenir, que nous avons accordé plus haut à cette chanson et à sa déformation, aurait pu être (il pourrait l'être ici) un point de départ pour bien des considérations sur le travestissement des figures historiques par la littérature.

---

(1) *Légende du Juif Errant*, Paris, Paul Mellier [1847], in-8°.

(2) *Gavroche et la Guerre*. (REVUE HEBDOMADAIRE, 22 décembre 1917, pp. 527-536.)

(3) *Tartarin est dans nos murs!... (Mœurs montoises d'avant-guerre)*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1927.

(4) *Légendes de l'Histoire de France*, Paris, Paul Mellier [s. d.], in-8°.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Certaines de ces figures nous appartiennent. Elles ont été admises au titre symbolique dans le présent travail (*Introduction*). En ce qui concerne ou pour ce qui regarde d'autres personnages réels et célèbres que la littérature a semblablement exploités, on sait que le public a, plus d'une fois, appris *son histoire* par des livres de fiction. On sait aussi dans quelle mesure *son histoire* est de l'histoire déformée. Quoi qu'il en soit, rien n'est étrange ou plaisant comme de voir des hommes sortir des coins les plus obscurs du passé, et, grâce à la magie des inventions littéraires, pénétrer dans une éblouissante et glorieuse lumière. Admirez le résultat de ces sortes de choses : Combien de gens connaîtraient Roland sans le travail de la légende? Combien sauraient le nom de ses compagnons de lutte de la vieille épopée, j'entends de ses compagnons qui sont des réalités historiques, des réalités extraites des annales authentiques de la France? Sans les livres, quelles seraient les informations de la foule relativement aux figures, plus importantes, de Lucrèce Borgia et de l'Aiglon? En somme, il y a tout un ensemble de personnages d'autrefois qui, pour cette foule, n'existent qu'à l'état de personnages littéraires : le Roi Dagobert, Roland, Héloïse, les Rois d'Yvetot, Triboulet, La Palisse, Artaban, Tabarin, Turlupin, Jodelet, Cartouche, Mandrin, Malborough, etc... (1). La fiction a pénétré dans d'autres biographies sans toutefois les modifier essentiellement, et c'est à elles que s'appliquerait plutôt la réflexion de Flaubert quand il dit : « Il existe pour le théâtre une histoire convenue, que rien ne peut détruire. Louis XI ne manquera pas de s'agenouiller devant les figurines de son chapeau; Henri IV sera constamment jovial; Marie Stuart pleureuse; Richelieu cruel ». Aussi verrons-nous les écrivains de théâtre, et d'ouvrages littéraires en général, pour rencontrer la mentalité de la majorité de leurs spectateurs ou de leurs lecteurs, réduire l'histoire à ses incidents les plus dramatiques et à des *mots* plus ou moins authentiques : — Le

(1) Voir encore tous les farceurs cités, I, p. 39.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

panache blanc et la poule au pot de Henri IV. — « L'État, c'est moi », de Louis XIV. — « Après moi, le déluge », de Louis XV. — La redingote grise du petit caporal et son « impossible n'est pas français ».

Mais la critique, qui s'est occupée de l'histoire convenue ou parodique que la littérature a prêtée à de grands ou de petits hommes de jadis, n'a peut-être pas suffisamment indiqué à quel point ils ont été repris et en quelque sorte monnayés. Nous espérons que ce livre aura complété ses données sur l'un ou l'autre sujet (1). Nous espérons qu'en outre il aura montré qu'une histoire particulièrement convenue est celle des types historiques devenus symboliques. La transformation n'a pu se faire qu'avec de petits personnages. A leur égard, la légende s'est conduite avec un sans-gêne souvent très impertinent. Collin de Plancy s'en plaint et non sans raison, car il faut songer à Dagobert, La Palisse, Malborough, le duc de Guise (2) et d'autres. En revanche, la littérature a parfois de singulières complaisances. Ainsi, elle sera, tour à tour, véridique, dramatique, bienveillante et sévère quand elle racontera les aventures de Cartouche, mais elle aura plutôt, envers lui, une tendance à la sympathie. Il a joui d'une réelle popularité et d'une popularité qui a commencé de bonne heure, comme on va le voir. Elle lui est venue de son courage devant la roue, ainsi que de nombreuses anecdotes qui circulaient sur son compte et qui ajoutaient au pittoresque de sa vie. De plus, il profitait « de la déformation généreuse que l'imagination populaire fait subir plus aisément à la destinée d'un bandit de grand chemin qu'à celle d'un pirate de la finance » (3). La littérature fantaisiste se mit à la besogne très tôt, et elle donna, par les soins de Louis Riccoboni, un *Arlequin Cartouche* en trois actes et en prose, qui fut joué par les Comédiens Italiens le 20 octobre 1721

---

(1) Voir nos diverses indications sur Triboulet, Tabarin et Turlupin.

(2) M. Tresch, *Évolution de la Chanson française*, pp. 533-537.

(3) La Petite Illustration, 18 septembre 1926 : *La Vie littéraire*.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

et qui n'a pas été imprimé. C'était, dit Desboulmiers, un « canevas italien composé en très peu de jours par Riccobini père pour prévenir la pièce que Legrand donna depuis à la Comédie-Française. Celle-ci ne contient pas des tours de filous, précipitamment cousus les uns aux autres, et n'a d'autre dénouement que la prise du fameux voleur, qui en est le héros. Elle eut treize représentations très suivies » (1). Pour le *Cartouche* de Legrand (comédie en trois actes et en prose), l'impatience du public à la première représentation, le 21 octobre, fut « si grande que, d'après l'information de De Léris, les acteurs ne purent achever la première scène de la comédie *Esope à la cour* qu'on devait jouer tout d'abord; il fallut l'interrompre, et céder aux cris tumultueux du Parterre qui demandait *Cartouche*. Cette comédie avait été composée avant la prise de Cartouche, sous le titre de *Voleurs ou l'Homme imprenable*; mais elle ne fut pas jouée alors dans cet état; celle-ci eut treize représentations dont la dernière se fit le 11 novembre, et ce fameux voleur fut exécuté le 20 suivant » (2).

Depuis lors, le « fameux voleur » a reparu souvent dans la littérature : en prose, en vers, en tragi-comédie, en mélodrame, en drame, en vaudeville, en opéra-comique, en opérette. L'une de ses réapparitions les plus piquantes est celle qu'il fait dans le *Dialogue entre Cartouche et Mandrin, où l'on voit Proserpine se promener en cabriolet dans les enfers* [1755] : c'est une discussion entre les deux bandits sur l'art de pratiquer leur métier. Tout en se disputant le titre de héros, ils lancent des allusions à l'invention des cabriolets : Proserpine veut en avoir un. Pour le lui construire, Cartouche offre sa roue, et Mandrin donnera la sienne. « Telle est l'origine du cabriolet dans les enfers. Depuis ce temps, Proserpine fait la folle en

---

(1) *Histoire anecdotique*, VII, p. 246.

(2) *Dictionnaire portatif*, pp. 99-100. Pièce avec musique de Quinault l'aîné; rééditée en 1774 sous le titre : *Les Fourberies de Cartouche capitaine des voleurs* (SOLEINNE, nos 1563, 3210 et 3343).

Digitized by Google

Original from PENN STATE

cabriolet dans les Champs-Élysées, comme nos Français sur le boulevard » (1). — Le même personnage est divertissant ailleurs encore et, plus d'une fois, on le représente en bonne fortune ou sous l'aspect d'un type sympathique (2).

Bien d'autres exemples nous permettraient encore, s'il le fallait, de montrer comment les transplantations et les déplacements s'effectuent au gré de chacun, comment l'imagination des écrivains s'exerce librement sur de vieux thèmes, se sert d'eux pour se traduire, comment elle les entoure de ses ingénieux commentaires, comment, sans cesse, elle les plonge dans la Fontaine de Jouvence. — Ainsi le *Diable Boiteux* n'a pas eu sa biographie littéraire dans notre histoire des reprises, mais plusieurs fois pourtant il a passé devant nous, avec ce nom ou avec celui d'Asmodée comme dans la pièce de Clairville, E. Blum, Alexandre Flan : *Le Diable Boiteux*, revue du Châtelet, musique de Victor Chéri, 16 décembre 1866. — Le nom de *Calicot*, aujourd'hui inscrit dans le vocabulaire français à titre de nom commun, ne nous paraît pas être de ceux dont les annales du théâtre doivent s'occuper : il y eut pourtant une littérature sur Calicot (3).

La « fantaisie » littéraire qui, à l'égard des personnages consacrés, se permet, comme on l'a vu, des familiarités d'ami, ne les a pourtant pas touchés tous avec le même zèle pour leur donner une jeunesse perpétuelle. Il y a des types réputés qui ne comptent guère de *reprises* et qui sont restés surtout à l'état de *noms*. Mais si, pour eux, les refontes n'ont pas été nom-

---

(1) NISARD, *Histoire des Livres populaires*, I, pp. 317-321.

(2) Pour la littérature de Cartouche, voir les pièces citées dans GOIZET-BURTAL, I, p. 425 ; SOLEINNE ; ainsi que le drame d'Adolphe d'Ennery et de Ferdinand Dugué (*Cartouche*, 28 décembre 1858, Gaîté) ou l'opérette de Hugues Delorme et F. Gally, avec musique de Claude Terrasse (*Cartouche*, 9 mars 1912, Trianon-Lyrique); en outre le poème : *Cartouche ou le Vice puni*, de Nicolas Ragot, dit Grandval, 1723. — Consulter : G. CAIN, *Anciens Théâtres de Paris*, p. 63; A. DAUZAT, *La Défense de la Langue française*, Paris, A. Colin, in-18, p. 115.

(3) GOIZET-BURTAL, I, p. 398; II, p. 119; ALHOY et HUART, *Les Cent et un Robert Macaire*; LYONNET, *Dictionnaire des Comédiens français*, I, p. 264.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

breuses et si nous ne les avons mentionnés qu'assez rarement (1), en revanche, pour d'autres, ce n'est pas *faute de matière* que nous avons dû nous montrer discret. Ils ont été repris, mais c'est par une discrétion forcée que nous ne les avons pas fait figurer dans nos pages précédentes. N'a-t-on pas deviné que la place seule nous a manqué pour la narration des « nouvelles aventures » de ces héros de Perrault qui se nomment la Belle au Bois dormant, le Marquis de Carabas, le Petit Poucet, le Prince Charmant, Riquet à la Houppe... — pour la narration des « nouvelles aventures » de toute une série de héros de La Fontaine? En ce qui regarde le personnel multiforme des deux écrivains classiques, ne faudrait-il pas au moins remarquer qu'il est un des triomphateurs du *livre d'étrennes* (un livre à succès perpétuel et à gros tirage), que chaque *nouvel an* lui est donc particulièrement favorable ou que l'approche de tous les *premier janvier* lui vaut un regain de popularité.

D'autres investigations dans le domaine des reprises montreraient le rôle de la chance en littérature. Un rien suffit quelquefois pour qu'un type devienne objet de reprises, ou bien c'est une reprise quelconque qui lui confère des vertus de rebondissement, si l'on ose dire. Il est refait dans des œuvres qui peut-être seront, au point de vue de la postérité, des œuvres mort-nées; mais qu'importe! elles contribueront à répandre davantage le nom du personnage dans le public; elles lui constitueront un renforcement de vogue dont les effets seront consignés dans le vocabulaire général. Pareil nom obtiendra de la sorte un genre de popularité que n'ont pas conquis d'autres noms également célèbres, comme Britannicus, Athalie, Atala, Hernani, qui n'ont pas été repris parce qu'ils n'étaient pas symboliques.

* * *

(1) Cf. Artaban, Bazile, Bidard, Mme Bovary, Brid'oison, Chauvin, Mme Chicaneau, Chrysale, Faublas, Fleurant, Gaudissart, Homais, Maître Jacques, Jenny l'Ouvrière, Monsieur Josse, Jourdain, Macette, Mercadet, Pandore, Pangloss, Perrichon, Picrochole, Pococurante, Poirier, Purgon, Ramollot, Trissotin, Turcaret, Vautrin, etc...

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Il resterait à faire la part au grand remanieur inconnu, anonyme, que nous nommons des termes de Public et de Foule. Ce grand Anonyme, ce grand Inconnu se livre aussi au travail du transformisme, de la régénération littéraire, et l'acte qu'il accomplit n'est pas l'un des plus intéressants de la métempsycose. Mais une question se pose d'abord : Qu'est-ce que l'entité dite Foule, Public, Peuple, et vraiment crée-t-elle ? Assurément, nous ne prétendons pas lui attribuer un mystérieux pouvoir de création ou de régénération artistique. Nous n'ignorons pas l'erreur commise, en la matière, par certaine critique, *romantique* ou *mystique*, qui, heureusement, a passé de mode. Nous n'oublions pas les périodes sonores et poétiques, qu'elle a longtemps et très habilement tournées sur la foule *inventrice* ou la puissance d'invention de l'âme populaire. Elle avait tant et si bien parlé de cette âme, de ses dons d'ingénuité et de spontanéité qu'elle en était arrivée à croire, et à laisser croire, à une espèce de génération spontanée en littérature, à une génération spontanée qui faisait pousser les livres le long des grand'routes, entre les pavés des rues, à travers l'asphalte des boulevards. Chez elle et par elle, l'expression de *littérature populaire* avait fini par désigner une littérature qui n'est imaginée par personne et qui l'est par tout le monde. C'était d'ailleurs aussi le sens qu'elle conférait à ce qu'on appelle un *mot populaire*. Elle perdait de vue que l'invention que nous qualifions de la sorte : *littérature* ou *mot populaire*, a dû nécessairement commencer par quelqu'un, par un individu déterminé, mais qu'elle a été ou qu'elle est devenue populaire, qu'elle s'est répandue dans les masses, parce qu'elle se trouvait en concordance avec la mentalité ambiante et qu'elle rencontrait autour d'elle un terrain favorable à sa diffusion ou qu'elle répondait à une sorte de besoin général. Reconnaissons-le toutefois : il y a dans cette erreur, ou dans cette manière erronée de se représenter ce qui est vie populaire, une tendance naturelle à l'esprit humain. Il se figure les choses en beauté, il les voit telles, lorsqu'elles sont mystérieuses. Ou, si l'on aime mieux, il va d'instinct aux explications qui les « embellissent » et qui les

Digitized by Google
Original from PENN STATE

présentent comme étant d'éclosion simple et facile. C'est une tendance du même genre qui fait aussi que l'esprit humain prête aisément une sorte d'inconscience artistique ou presque une absolue spontanéité de création à l'écrivain dont la biographie est inconnue ou, à tout le moins, enveloppée de brumes. Tous, autant que nous sommes, ne considérons-nous pas l'œuvre anonyme comme quelque chose de « naïvement » écrit, quelque chose de surgi sans l'effort ordinaire que nous paraissent nécessiter les productions intellectuelles à la naissance desquelles nous avons personnellement assisté ? Or, encore une fois, il y a toujours un créateur à la base de ces inventions littéraires que nous qualifions de spontanées et qui ont l'air d'être faites sans art réfléchi.

Néanmoins, en dépit de cette erreur souvent commise sur le sens du mot *Foule* et sur le rôle de l'être amorphe ainsi désigné, un fait existe : c'est que, de cet être, il peut sortir une espèce de travail intellectuel en partie double que nous appellerions volontiers : une collaboration antérieure et postérieure à l'œuvre même de l'individu littéraire, de l'écrivain. De cet être collectif, être formé de centaines ou de milliers d'unités conscientes de leurs actes, il peut sortir l'embryon d'un type. Entendez par là que d'abord l'embryon sera découvert par un observateur qui va rester anonyme; il sera signalé à un second observateur également anonyme; il passera à d'autres, et à d'autres encore, jusqu'à occuper les centaines ou les milliers de têtes dont nous venons de parler. Plus tard, il sera saisi par un écrivain, par un individu littéraire qui le réalisera en une réalité précise, aux contours nettement dessinés. Mais, d'autre part, voilà que le type ainsi réalisé est, à son tour, repris par la foule (toujours l'être aux têtes multiples), qui presque fatalement y remet du sien. Telle est donc la collaboration indiquée, collaboration, on le voit, antérieure et postérieure au geste du littérateur. Nous en avons eu un exemple dans la création et la vulgarisation de Calino. On se rappelle les revendications d'Edmond de Goncourt en sa faveur et pour son frère Jules. Il disait en 1876 : « Lorsque

Digitized by Google
Original from PENN STATE

nous avons pour la première fois biographié Calinot, ce n'était encore qu'une légende flottante dans la blague des ateliers... A l'heure présente, c'est une figure populaire » (1). La légende qui, avant leur prise de possession, flottait dans le monde des peintres, s'est répandue après eux et a fini par flotter partout. Le public, un large public, s'en est mêlé : public d'écrivains, de journalistes, de caricaturistes, d'anecdotiers, de plaisantins, de passants venus de partout. Il n'a plus cessé de s'en mêler depuis lors et de mettre du sien dans le bagage du type. C'est un public qui sans cesse se reforme, car depuis trois quarts de siècle, chez les gens qui aiment à rire où à faire rire, c'est à qui inventera la *dernière* de Calino.

Le cas n'est pas unique. On pourrait songer de même à Janot, ce Calino du XVIII[e] siècle. Une fois lancé, il fut imité, en des imitations écrites ou scripturaires, par toute une série de vaudevillistes. C'étaient là des auteurs déterminés et connus. Mais à côté d'eux, mais autour d'eux, il y eut tous les collaborateurs anonymes qui, dans leurs conversations, l'ont cité, lui ont prêté des mots, des *janotismes* nouveaux, l'ont ainsi fait passer par cent et cent corps différents, l'ont placé dans les situations les plus diverses. Ils ont ainsi allongé sa légende ou sa littérature dans tous les sens. Personne ne nous dira jamais qui ils furent ni combien, mais ils furent, incontestablement, — et très nombreux. Personne ne nous dira jamais non plus ce qu'il y eut, et ce qu'il y a encore, de collaborateurs anonymes pour composer les prolongements de la vie et de la littérature d'un Joseph

---

(1) Voir ci-dessus, I, p. 315. — CHARLES VIRMAITRE, *Supplément au Dictionnaire d'Argot fin-de-siècle*, Paris, A. Charles [s. d.], in-12, pp. 59-60, dit que « Calino a existé vers 1840 : il fut découvert par le peintre Fomalar chez un marchand de curiosités du boulevard des Italiens. Calino était le comble de la bêtise. Son patron avait une canne ayant appartenu à Louis XIV. Il prit la canne pour aller se promener; quand il revint, le marchand la lui arracha des mains; horreur, il en manquait 30 centimètres. — Tu as coupé ma canne, misérable, dit le marchand à Calino. — Oui, elle était trop longue. — Alors, il fallait la couper par le bas. — Ah! non, c'est d'en haut qu'elle me gênait ». L'auteur donne l'histoire sans autre précision...

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Prudhomme, vie et littérature qui ont été rédigées *en dehors* et *en marge*, mais *à la manière*, des écrits de son père, Henri Monnier. Depuis que le père a paru et depuis qu'il a écrit, on sait combien souvent l'idée première du type a été réexploitée par le journal, la caricature, le livre, le discours public, la conversation privée. Chroniqueurs, artistes, auteurs, orateurs, gens qui causent, et qui cherchent le mot pour rire, tous refont Joseph Prudhomme en lui prêtant des sentences vides et ronflantes, de pédantesques propos, des jugements d'une sonorité creuse sur les questions du jour, des attitudes théâtrales où s'affirme en quelque façon sa solennelle imbécillité. Nous avons cité des œuvres littéraires où se trouvait pour lui l'embryon du *passe-partout*. Nous aurions dû dire qu'il s'était arrêté à l'entrée d'une carrière qui pouvait être féconde en transmutations. Au fait, ses transmutations ont été plutôt effectuées par le grand transmutateur ou le grand utilisateur des types populaires qui se nomme la Foule.

N'est-ce pas aussi le sort qui échut à ce personnage, actuellement disparu de la scène littéraire, mais qui fut célèbre au temps de Joseph Prudhomme, à Jean Hiroux? On nous affirme que la chronique des boulevards, des ateliers et des journaux s'empara de lui, qu'elle imita ses mots, qu'elle se divertit à broder sur la charge lancée par Henri Monnier ou bien sur le leitmotiv qu'il avait fourni.

*
* *

Il est inutile de poursuivre la démonstration, de prouver que, plaisamment, nous parlons *à la manière* d'autres personnages encore, comme, par exemple, Monsieur de Crac, Monsieur de La Palisse. Nous renvoyons notre lecteur à notre exposé des *Paroles littéraires* (1), avec l'espoir que son imagination fera le reste... Ces personnages deviennent par là de véritables passe-partout en même temps qu'ils sont créés spectateurs et juges

(1) Voir ci-dessus, I, p. 301.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

des événements publics ou de la comédie humaine. Mais tandis qu'on les considère et tandis que la pensée se reporte sur l'ensemble des types populaires, on sent que bien des hypothèses seraient permises au sujet de l'origine de certains d'entre eux. Nous devinons qu'ils ont dû tout d'abord flotter dans l'air, se trouver à « l'état latent », qu'ils ont été des thèmes sur lesquels l'esprit de la masse a joué les premières variations. Un beau jour, ils ont pris corps dans l'esprit personnel d'un animateur littéraire, d'un écrivain *qui a réussi*. N'avons-nous pas quelque chose de semblable, quelque chose de flottant, mais qui se prépare dans ce personnage, vague encore et qui a déjà passé sur tant de lèvres et sous tant de plumes : *Monsieur Lebureau?* Le type est en « puissance » autour de nous. Chacun de nous ne le fait-il pas, petit à petit, en concordance avec les journaux et les livres qui lui prêtent des gestes et des mots? Peut-être le metteur en scène viendra-t-il bientôt qui le campera définitivement en une attitude de pleine réalité vivante. Il y a déjà des « prolégomènes » dans des esquisses comme *Monsieur Badin*, de Georges Courteline.

Dès lors, ce ne serait point une exagération de prétendre que l'exégèse exécutée, en pareille circonstance, par la masse ou par la foule constitue de sa part une espèce d'appoint à l'œuvre des littérateurs créateurs de types. Elle est pour ceux-ci une collaboratrice inconsciente. Elle coopère donc au travail des spécialistes qui, eux, de façon délibérée et en des actes individuels, pratiquent le métier d'écrire. Ce serait le lieu de rappeler que l'interprétation scénique des grands rôles constitue, de son côté, pour eux une sorte de transformisme moral. Dans ces rôles, les acteurs mettent de leur mentalité propre et des mentalités collectives répandues autour d'eux. C'est ce qui fait que, si l'histoire du répertoire peut être contée de bien des manières, l'une des plus instructives serait celle des artistes originaux qui l'ont joué. L'instruction toute spéciale qui en résulterait pour nous serait que cette interprétation multiforme est possible

Digitized by Google
Original from PENN STATE

parce que des auteurs ont chargé leurs types d'une richesse de pensée qui ne s'épuise pas (1).

§ 4. *La nationalisation de types étrangers.*

Ici un simple rappel suffit, le rappel de tous ces *déracinés* ou *transplantés*, de tous les types étrangers dont on a fait des *adaptés* en France : le valet, le capitan, Scapin, Arlequin et tout le personnel de la Comédie Italienne, Don Juan, etc. Pour tel personnage, comme Arlequin, on peut hésiter au sujet de la question de provenance ou sur la manière de la formuler, mais l'important est de constater que les déracinés, les exotiques ont reçu en France leurs lettres de grande naturalisation ; ils se sont acclimatés parce qu'ils représentaient un aspeet de la vie humaine, parce qu'ils étaient pour les Français des jouets plaisants, parce qu'on pouvait les faire servir à la peinture des mœurs locales, à la satire des œuvres littéraires du terroir et à d'autres fins encore.

§ 5. *Un phénomène d'évolutionnisme littéraire : des marionnettes ou des fantoches qui deviennent des êtres humains, des types.*

Tout n'est donc pas d'égale valeur dans les refontes : il y a là les divers produits de l'art, depuis la basse besogne des marchands en fausses nouveautés jusqu'aux remaniements des maîtres. Ainsi, le mot d'*exploitation*, souvent employé déjà, n'implique pas que l'on soit en présence d'une opération de commerce littéraire plus ou moins lucrative de la part de ceux qui la pratiquent. Certes, le geste accompli sera, dans maintes circonstances, celui de vulgaires ravaudeurs et d'obscurs fabricants de livres. Mais il s'observe chez de grands auteurs, car ceux-ci prennent leur bien où ils le trouvent, dans le bien général

(1) Voir ci-dessus, II, pp. 359-370.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

et *banal*. Ils se font retoucheurs, mais retoucheurs souverains. Rabelais est l'un d'eux. Des « créations » comme Gargantua et Pantagruel sont des renouvellements ou des aboutissements. On a déterminé les étapes qu'ils avaient franchies avant que le célèbre conteur les arrêtât pour les fixer en d'immortelles figures littéraires dans ses propres récits. Il ne faisait, en somme, que jouer avec des inventions du passé et aussi — nous pourrions l'ajouter — avec des fantoches ou de grosses marionnettes. Il en a extrait des hommes. Chez lui, le travail est bien visible qui conduit l'esquisse première, venue du lointain, à un portrait définitif. Il l'est également chez Molière, qui nous fournirait de meilleurs exemples, et même — on le reconnaîtra — les meilleurs exemples qui soient presque dans la littérature française, parce qu'il a supérieurement pratiqué le genre d'opération qui consiste à transformer un masque conventionnel en une figure de réalité et de vérité. Cette opération est, chez lui, particulièrement instructive, parce qu'il nous fait assister dans son théâtre même, et d'une pièce à l'autre, au travail d'évolution ou de mise au point, dans un sens humain, d'un personnage artificiel. Ce personnage devient moins artificiel, ou plus naturel, ou très naturel. Ainsi que le note l'un de ses bons analystes, il a « commencé par recueillir quelques-uns des types de la vieille comédie tels qu'ils étaient. Le vieillard amoureux, c'est Anselme de l'*Étourdi*, si prompt à s'amadouer quand on lui parle de Nérine; le valet Scapin et le valet Arlequin, ce sont les deux Mascarille de l'*Étourdi* et du *Dépit amoureux*, si différents l'un de l'autre; le pédant, c'est le docteur de la *Jalousie du Barbouillé*, ou Métaphraste du *Dépit*. Mais Molière ne pouvait rester longtemps fidèle aux errements de ses devanciers; il lui était donné de transformer tout ce qu'il touchait et, soufflant sur les vieux fantoches, de leur donner une âme, de leur donner la vie. Dès lors, le vieillard amoureux, ce n'est plus Anselme, c'est Arnolphe de l'*École des Femmes*, et c'est Harpagon de l'*Avare*; le valet, c'est Maître Jacques de l'*Avare*, Dorine du *Tartuffe*, Martine des *Femmes*

Digitized by Google
Original from PENN STATE

savantes; l'écornifleur, c'est Dorante du *Bourgeois Gentilhomme*; le pédant, ce sont les Desfonandrès, les Tomès et les Macroton de l'*Amour Médecin*, ce sont les Vadius et les Trissotin des *Femmes savantes*; c'est le Thomas Diafoirus du *Malade imaginaire*... » (1). N'oserions-nous pas nous flatter d'avoir fourni un commentaire de ce jugement dans les pages où nous avons parlé du *trait forcé* chez Molière et de l'*actualité* de ses types? Ne devrions-nous pas ajouter que la précédente énumération des types *transformés* de la vieille comédie pourrait comprendre également la précieuse ridicule, laquelle vivait déjà dans les lettres lorsque le grand rénovateur vint avec sa pièce de 1659 et lorsqu'il la marqua de signes si frappants? Pourquoi ne risquerait-on pas, avec un peu de hardiesse, d'inscrire Don Juan dans la même énumération? Nous l'avons déjà d'ailleurs laissé entendre. Molière semble avoir *repris*, dans son œuvre de 1665, le personnage que la Comédie Italienne lui livrait à l'état de masque et il en a fait sortir l'une des créations les plus humaines de la littérature française. Le remaniement a été quelque peu du même ordre, mais non de la même envergure, pour Sganarelle de la même œuvre. Ou plutôt disons : pour le Sganarelle multiforme du même auteur, car, suivant les termes du personnage désigné de ce nom dans le *Médecin malgré lui*, s'il y a fagot et fagot, il y a aussi Sganarelle et Sganarelle. En effet, le type n'est pas *un* chez Molière, qui, on le sait, en a varié la nature et le caractère selon les besoins de l'intrigue et du sujet des six ou sept pièces dans lesquelles il l'a fait intervenir : *Le Médecin volant* (2) (où il est le serviteur de Valère, mais un serviteur que l'auteur *transforme* en médecin pour le rendre plaisant); — *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (1660 : un bourgeois de Paris qui se croit trompé); — *L'Ecole des Maris* (1661 : un grison); — *Le Mariage forcé* (1664 : un vieil amoureux); — *Don Juan*

---

(1) E. Rigal, *De Jodelle à Molière*, p. 29.

(2) Voir ci-dessus, II, p. 297.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

(1665 : le domestique de Don Juan); — *L'Amour Médecin* (1665 : un bourgeois riche et avare) ; — *Le Médecin malgré lui* (1666 : un bûcheron improvisé médecin). La critique a souvent rapproché ce personnage de Mascarille pour montrer combien le dernier était encore près de la farce et le second proche de la comédie : « Le Sganarelle du *Cocu imaginaire*, dit Rigal, se distinguera de Mascarille; il ne portera pas de masque; il sera plus français, plus terre à terre, moins pétulant. Mieux que Mascarille, il peut personnifier la laideur, la mesquinerie, les ridicules de l'humanité. En particulier, le Sganarelle de 1660 est crédule et soupçonneux à la fois, peureux et belliqueux, toujours mû par la crainte du ridicule et n'imaginant pour s'en préserver que des moyens par lesquels il se rend plus ridicule encore. Il réunit en lui plusieurs des fantoches de l'ancienne farce française, mais en les rapprochant de la réalité et en leur permettant ainsi de devenir peu à peu plus vrais et *plus vivants* » (1). Rigal dit encore : « Dans l'*Ecole des Maris*, les personnages sont encore assez généraux, comme les types de la *Commedia dell' arte*, mais comme ils sont dessinés cependant d'un trait net, vif, spirituel ! ». Ainsi Sganarelle (2). A son tour, M. Lanson le compare à Mascarille et il fait voir comment il s'en distingue : « Tout valet qu'il est, il semble que Sganarelle se fasse l'héritier de Guillot-Gorju : il joue le ridicule de la médecine. Trois fois nous le retrouvons affublé de la robe du médecin dans le *Médecin volant*, dans le *Médecin malgré lui* et dans *Don Juan*. Mais Molière élargit le masque et transforme Sganarelle. A la différence de Mascarille, essentiellement valet, celui-ci ne sera valet que par occasion : par essence, il est seulement peuple, ignorant, égoïste, buveur, poltron, simple, sauf quand la peur ou l'intérêt lui aiguisent l'esprit, plutôt armé d'un gros bon sens terre à terre que de grâce brillante et de verve légère. Il est mûr ou vieux, paysan ou bourgeois,

---

(1) *Molière*, I, p. 124.

(2) *Ibidem*, p. 141.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

mari, tuteur ou père, et, en l'une ou l'autre de ces trois qualités, volé, trompé, rossé. De 1660 à 1666, ayant rejeté Mascarille, Molière nous présente en six de ses pièces le type de Sganarelle; mais on voit que le masque se défait dans ses mains. Il ne reste guère plus entre ces divers Sganarelle que l'identité de nom et une certaine parenté de nature : ce n'est plus la permanence de l'Arlequin, du Pantalon italiens; c'est sous un seul nom toute une famille d'esprits et de tempéraments (1). »

Nous pensons volontiers de même sur la question, mais sans pouvoir nous empêcher de nous demander si, dans l'esprit de Molière, le personnage de Sganarelle n'a pas été quelque peu, au point de vue de l'intrigue ou de l'utilisation scénique, un masque apte à tenir une série de rôles. Ce personnage nous fait penser à un Crispin transformiste ou bien à quelque autre de ces types portant un nom fixe et une physionomie renouvelable, dont notre ouvrage retrace l'histoire (2). Néanmoins, Sganarelle, c'est de la vie, et il se dégage, de l'ensemble de ses portraits, un air positif. Qu'il s'agisse du valet philosophe, du « médecin malgré lui », ou du mari trompé, le spectateur, qui les considère, voit se mouvoir devant ses yeux une figure humaine.

---

(1) *Molière et la Farce,* p. 148. — Voir aussi G. MICHAUT, *Les Débuts de Molière,* p. 71 : « Les critiques ont signalé que la substitution de Sganarelle à Mascarille est comme le symbole de l'évolution qui se produit [avec la comédie intitulée : *Sganarelle*] dans le talent de Molière. Mascarille est le fourbe à l'italienne; Sganarelle est la création propre de Molière. Cf. BAZIN, *Notes historiques,* p. 65; SAINTE-BEUVE, *Portraits littéraires,* II, p. 20; RIGAL, *Molière,* I, p. 124. » — M. MICHAUT dit encore, dans les *Luttes de Molière,* p. 172, que le Sganarelle de Don Juan représente « un mélange étonnamment vrai des qualités et des défauts du populaire ». Ainsi pense également GENDARME DE BÉVOTTE, *La Légende de Don Juan,* 1911, I, p. 147 : Molière, ayant trouvé Sganarelle sous les espèces et formes de vagues serviteurs de la vieille comédie, « lui a conservé les traits essentiels de ses modèles, mais en les corrigeant si bien qu'il a fait entrer dans la réalité un personnage de convention, un type banal que la convention italienne se transmettait sans le modifier. Sganarelle n'est ni un pitre à la façon d'Arlequin, ni un goujat avili comme Philipin et Brighelle ».

(2) Voir le grand comique jouant lui-même ses Sganarelle : LYONNET, *Dictionnaire des Comédiens français,* II, pp. 443-444 et 447.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Molière a travaillé, dans les différents cas, en écrivain qui *crée* lorsqu'il *emprunte*, qui transforme des fantoches en des êtres vivants. Sur leur anatomie grimaçante, sur leur armature grêle, il met de la chair. Ainsi travaille-t-il également lorsqu'il compose son type de médecin qui ne l'est point malgré lui, son disciple d'Esculape qui, glorieusement et solennellement, exerce son métier de guérisseur. Il s'inspire de la tradition, mais en homme qui sait l'art d'y trouver son bien, et aussi l'art d'y faire un choix. La tradition lui livrait en spectacle des pédants de toute sorte, mais « il avait très bien discerné que, de tous les docteurs de la vieille comédie française et italienne, le moins usé était le docteur en médecine, parce que c'était celui à qui la pluralité des hommes a le plus souvent affaire, celui sur qui elle fonde les plus grandes espérances et dont les erreurs coûtent le plus cher » (1). Mais, d'autre part, il semble n'avoir point voulu reprendre au répertoire antérieur le Matamore, qui n'était qu'un « croque-mitaine usé », ou du moins il ne l'a employé que sous les traits de son spadassin des *Fourberies de Scapin* (2). Une autre raison a pu intervenir : c'est que les comédiens italiens avaient banni de leur scène, avant le milieu du XVII[e] siècle, le personnage du Capitan, et qu'ils l'avaient remplacé par d'autres figures qui lui étaient plus ou moins apparentées. Ainsi a-t-il disparu de la scène française, ou bien, ainsi n'y a-t-il plus eu qu'une existence misérable (3).

D'analogues réflexions ne viennent-elles pas à l'esprit quand on songe à Figaro et à ses « aïeux »? Nous avons observé qu'il était l'héritier d'une lignée vieille de plus de deux siècles, puisqu'il était un valet de comédie, ou, pour mieux dire, puisqu'il était un valet dont les manières évoquent le souvenir d'une comédie ayant plus de deux cents ans d'âge, mais, comme nous

---

(1) Ch. Dejob, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1901, p. 539.

(2) Rigal, *De Jodelle à Molière*, p. 30.

(3) Roth, *Der Einfluss von Ariost's Orlando furioso*, p. 42. — Voir ci-dessus, I, p. 195.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

l'avons également remarqué, il présente, dans la galerie des « siens », une attitude qui le met vraiment à part, et il doit sa qualité de type populaire et symbolique à un genre d'activité sociale que n'ont point pratiqué, ou à peine, ses devanciers. En effet, si même il possède une hérédité chargée, s'il compte plus de deux cents ans d'âge, ou s'il descend à la fois de Scapin, de Mascarille, de Crispin, de Frontin, de Pasquin, de Panurge, de Gil Blas et de divers autres encore comme le Trivelin de la *Fausse Suivante* de Marivaux, combien il se distingue d'eux, parce qu'il est marqué de l'esprit désordonné de son temps, et parce qu'il porte en lui l'âme passionnée, ainsi que la vie agitée et romanesque, le *genius* individuel de Beaumarchais. Non, certes, aucun de ses aïeux n'est le « diable d'homme » qu'il est. Aussi voyez ce qui résulte de là : Figaro — portrait et presque sosie de son inventeur — semble ne plus avoir, que pour la forme, le masque traditionnel du métier : il est humain comme Beaumarchais, et il est représentatif de sa race, de sa nation par sa gaieté, son intelligence vive et souple, son goût de l'intrigue. L'œuvre littéraire où nous l'admirons aujourd'hui si rayonnant de jeunesse a pu être définie : « un triple miroir où se réfléchissent l'esprit de l'auteur, le tempérament d'un peuple et les mœurs d'un siècle » (1). Ses ancêtres n'ont pas respiré son atmosphère. Aucun d'eux n'a donc pu prononcer le *Monologue de Figaro* et se constituer l'accusateur public d'un régime politique et d'une société qui se désagrégeaient.

Dans le lointain passé qui l'avait précédé, un homme s'est rencontré dont on croirait volontiers qu'il fut un de ses ancêtres. C'est Cyrano de Bergerac, un homme authentique et réel que Rostand a transformé en une brillante figure littéraire. On dirait, suivant une constatation antérieure, que le triomphateur, si bruyamment acclamé de 1897, a glissé une âme symbolique et générale dans le personnage qu'il a tiré de l'histoire pour le transporter dans le domaine de la fiction. Sans doute, il l'a

---

(1) ANDRÉ HALLAYS, *Beaumarchais*, p. 130.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

revêtu d'un costume traditionnel, celui du *Miles gloriosus*; il en a fait, par l'allure qu'il lui a prêtée, un Capitan, un Matamore, ou un Mousquetaire à la Dumas père, mais il en a fait aussi l'incarnation vivante de l'esprit d'indépendance (1).

§ 6. *La poétisation de certains types populaires.*

Ainsi des « fantoches » deviennent des « hommes ». Ainsi, transformés, ils se haussent jusqu'aux plans supérieurs de la littérature. Ce n'est peut-être pas le même évolutionnisme, mais c'est une modification d'un genre similaire que nous avons dans l'ascension de certains types populaires, surtout des types italiens, vers les régions de la poésie aimable ou de la fantaisie symboliste.

Nous avons parlé ailleurs de la grossièreté primitive ou native de la Comédie Italienne. Nous avont dit qu'elle s'étalait impudemment au XVIII[e] siècle, qui fut pourtant le siècle des Pierrot-Gilles de Gillot et de Watteau, le siècle de l'Arlequin marivaudant et florianesque. D'autre part, nous avons montré que Pierrot, au cours du siècle suivant, paraissait avoir joui d'une sorte de privilège : on l'avait humanisé. Lui, qui fut d'abord un niais, en vint à prendre une âme, et les poètes l'emmenèrent avec eux au royaume de la fantaisie. Nous aurions pu nous demander, en posant à notre tour la question de Figaro dans son monologue célèbre : « Pourquoi ces choses et non pas d'autres? ». Pourquoi, par exemple, Arlequin n'a-t-il pas obtenu d'analogues faveurs? N'aurait-il pas pu devenir porteur de pensées comme Pierrot ? A pareille question, il semble qu'on doive répondre : parce qu'il n'avait pas son ingénuité, sa candeur, sa bonhomie, ou, si l'on veut, cet élément de vie sentimentale avec quoi l'on fait de la poésie; parce qu'il ne possédait pas, dans sa constitution même, ce rien d'humanité qui aurait pu germer en

---

(1) Cf. J. RICHEPIN, *Les Grands Types classiques du Répertoire : Le Matamore*, dans le JOURNAL DE L'UNIVERSITÉ DES ANNALES, 15 février 1912.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

des psychologies délicates et subtiles ou constituer une base de renouvellement littéraire. Mais répondre de cette façon, ne serait-ce pas simplifier biographie à sa l'excès? Ne serait-ce pas en oublier certains chapitres? En réalité, il n'a pas été jugé comme dépourvu de toute aptitude à la transcendance. Ne venons-nous pas d'ailleurs de le dire? Au XVIII[e] siècle, il a marivaudé, et Florian l'a peint sentimental ou sensible. En ces mêmes temps, Colombine fut, à l'occasion, mutine et gracieuse. Autour d'elle, autour de lui, l'idéalisation se répand :elle atteint parfois aussi le reste du personnel de la Comédie Italiennə : voyez le Lélio ou le Pasquin de Marivaux.

La poétisation se marque autrement encore à cette époque : dans le style que le théâtre *italien* parlait à l'occasion. Gustave Larroumet le fait observer : « Pour trouver réellement ce que La Harpe appelle le *marivaudage*, c'est-à-dire le mélange de métaphysique prétentieuse et de jargon, de préciosité mondaine et de platitude grossière, il faut étudier le langage des valets et des paysans... Il ne faut pas oublier qu'en faisant parler ainsi cette sorte de personnages, Marivaux suivait une tradition de la Comédie Italienne. Pasquin, Arlequin, Trivelin, Crispin devaient, de par leur nom, parler une langue aussi spéciale et aussi bariolée que leur habit; avec une verve moins crue, les soubrettes leur donnaient la réplique dans le même style » (1).

Mais la poétisation était ailleurs encore, ainsi que nous l'avons noté plus haut, et combien délicieuse! Elle était chez des artistes comme Gillot et Watteau, dont les illustrations renferment une fantaisie gracieuse, une *poésie* qui n'a certes pas toujours le répertoire dramatique dont ils s'inspirent. On connait le mot de Hugo au sujet du second de ces artistes et de l'atmosphère littéraire de son temps. Un familier lui disait un jour : « N'est-il pas surprenant que ce charmant XVIII[e] siècle n'ait eu qu'un seul vrai poète : André Chénier? » Et Hugo

---

(1) *Marivaux, sa vie et ses œuvres d'après de nouveaux documents,* nouv. édit., Paris, Hachette, 1894, in-16, p. 493.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

répondit : « Il en a plus d'un... Vous oubliez Watteau ». Mais Watteau, qu'on n'oublie plus aujourd'hui, et dont on a maintes fois signalé la parenté avec le poète en prose nommé Marivaux, a poétisé Gille et non Pierrot. Ce dernier n'a pas été non plus l'homme de Marivaux et de Florian, comme le fut Arlequin. On sait l'avance que, dans cette voie, il a reprise après le XVIII[e] siècle sur le type bariolé, comme aussi sur Mezzetin ou Trivelin. Toutes les formes de poésie, rappelons-le, ont été mises dans son blanc facies ou dans son âme candide : poésie de la nuit, du clair de lune, de l'amour, de la rêverie, de l'ingénuité. Ses chantres ont écrit souvent de beaux vers, de la belle prose, de beaux scénarios, sur lui, par lui, pour lui. Ils sont nombreux, rappelons-le également. De l'ensemble, nous avons détaché, lorsqu'il a fallu donner des exemples, les noms de Champfleury, Gautier, Banville, Verlaine, Paul Margueritte, Albert Giraud, Edmond Rostand, ainsi que des pierrotistes : Deburau père et fils, Paul Legrand, etc. La liste s'allongerait, si l'on voulait, de beaucoup d'autres noms. Toutefois, citer ces noms n'équivaudrait pas à décerner un brevet d'artiste du verbe à chacun de ceux qui les ont portés. Il y a néanmoins une intéressante littérature « pierrotique », dont on ne rougirait pas de raconter l'histoire (1).

Mais on dirait volontiers qu'il y a plus encore dans l'ordre de la poétisation. Pierrot paraît devenu poétique au point que le XIX[e] et le XX[e] siècle confient tels de ses rôles à des femmes. Il est joué en travesti. Des actrices sont l'homme blanc, l'homme pâle : M[lle] Pepa Invernizzi dans le *Cygne*, ballet en un acte de Catulle Mendès, musique de Charles Lecocq (1899, Opéra-Comique : Pierrot pauvre et jeune berger devient le cygne de Léda); — M[me] Félicia Mallet (qui a joué Pierrot fils dans l'*Enfant prodigue*; pantomime, 1899, Renaissance); — M[me] Marthe Brandès (*Pierrot posthume*, 1903, Cercle de l'Union artistique); — M[lle] Napierkowska (danseuse, en Pierrot noir,

(1) Pour d'autres noms, voir les ***Annexes***.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

dans les *Lucioles*, divertissement réglé par Mme Mariquita; musique de Claude Terrasse, 1911, Opéra-Comique); — Mme Yvonne Printemps dans *Deburau* de Sacha Guitry (voir ci-dessus, I, p. 57 : elle est Deburau fils).

Ainsi donc, avec le XIXe siècle, avec la reviviscence de Pierrot aux Funambules, l'affinement qui n'avait été qu'accidentel devient fréquent. Le personnel italien s'éloigne plus ou moins du travestissement et des rôles à bariolage externe. Il reçoit une nature interne : Arlequin *vivace*, Colombine *mutine* s'essorent et se transfigurent comme Pierrot *ingénu* en des êtres de vie sentimentale. Sans doute, la femme qu'on a pu qualifier de *forte en gueule* (1) n'est pas devenue une rosière, mais sur elle il plane de la poésie. Il en plane sur ses compagnons et ses compagnes du genre italien. C'est ce dont témoignerait, à notre place, tout lecteur familiarisé avec ce genre au XIXe siècle, avec le répertoire de la Comédie Italienne dans la forme qu'on lui voit depuis une centaine d'années. Il ne nous apparaît plus, ce genre italien, comme un ensemble déterminé d'œuvres spéciales et de salles de spectacle. Les types qui le pratiquent sont désormais un peu partout (2). Mais, ainsi dispersés et ainsi représentés, comment se montrent-ils fréquemment à nos regards? En quelles attitudes s'offrent-ils les Arlequin, les Pierrot, les Scaramouche, les Mezzetin, les Léandre, les Colombine, les Isabelle? Le lecteur, dont nous venons d'invoquer le témoignage, ne les aperçoit-il pas souvent, à travers ses souvenirs littéraires, en des attitudes de jolis bibelots? C'est que des artistes affinés du livre, ainsi que de la peinture et de la sculpture, des artistes qui sont des archéologues délicats, se plaisent depuis longtemps à les travailler en beauté. Ils les auréolent; ils les posent dans les ravissants décors d'un théâtre « bergamasque » et « fiabesque » qu'ils semblent avoir reçu d'un pays de féerie. Sous leurs doigts, les marionnettes, souvent grimaçantes de

(1) Voir ci-dessus, I, p. 155.
(2) Voir ci-dessus, I, pp. 125-126.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

jadis, prennent la forme et la démarche de personnages de rêve. Elles ont des « lieux de scène » qui sont des jardins fleuris; elles se promènent sous des firmaments radieusement bleus, en des costumes de satin éclatant, de gaze vaporeuse, de flottement élégant, et elles font des gestes de très savante coquetterie.

Les raisons qui expliquent leur poétisation sont pour elles de sérieuses garanties de succès dans le futur. Elles permettent de bien augurer tout particulièrement de l'avenir de Pierrot. Il aura bien des chantres encore. Francis de Croisset avait tort, assurément, lorsqu'il disait qu'Albert Giraud était le seul ami qui restât à l'homme dont la fonction est d'être blanc, suivant le joli mot de Théodore de Banville (1). Le reste du personnel italien conservera de même ses amis et ses poètes : il en avait au XVIII[e] siècle; il en a eu au XIX[e], sur la scène des Funambules, au Cercle Funambulesque, au Chat Noir et en quantité d'autres lieux. On s'en assurera en lisant les noms d'auteurs cités dans les pages qui précèdent et qui suivent.

Peut-être ne faudrait-il pas omettre de dire maintenant que l'évolution indiquée, que l'affinement dont nous parlons, est à certains égards une sorte d'affadissement des figures italiennes (2). Mais le fait de leur poétisation n'en est pas moins réel, et c'est une poétisation qui s'accompagne d'un autre fait qui demande à être également relevé : la tendance à mettre du symbole dans les marionnettes d'autrefois. Aussi n'est-on point surpris si le rayon d'idéalisme ou de fantaisie poétisante a pénétré dans l'âme d'un personnage comme Polichinelle, qui n'était guère qu'un mannequin avant l'ère nouvelle. Il a été fait, à l'occasion, type de littérature sentimentale. Paillasse de même : le XIX[e] siècle l'a dramatisé (3)...

---

(1) Cf. HENRI LIEBRECHT et GEORGES RENCY, *Histoire illustrée de la Littérature belge de langue française (des origines à 1925)*, Bruxelles, Vanderlinden, 1926, in-8°, p. 403.

(2) Cf. l'article de BENJAMIN CREMIEUX à propos de la *Comédie Italienne* de P. DUCHARTRE, dans les *Nouvelles littéraires* du 29 mars 1924.

(3) Voir ci-dessus, I, pp. 170-171 — LEMERCIER DE NEUVILLE, *Histoire anecdotique des Marionnettes*, pp. 36-37 : « Polichinelle est à la fois un personnage de comédie

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Ainsi se fait-il que, tandis que l'*Arlequin* de Maurice Magre est un Don Juan, un volage qui finit par connaître le véritable amour auprès d'une pauvre fille du port de Venise (1); tandis que celui de Jean Sarment (2) est, comme on l'a défini, « un Don Quichotte qui veut pénétrer le mystère de la vie », le *Polichinelle* de Miguel Zamacoïs (3) est le pantin des guignols qui s'humanise. En le regardant évoluer, on songe au jeu du cinéma où le portrait qui vient de paraître s'efface ou se dissipe peu à peu pour céder la place à un autre. La transition s'opère sans que vraiment on puisse déterminer l'instant où le premier a cessé d'être et où le second a commencé d'exister.

M. Zamacoïs peint dans son personnage le fils d'un pauvre médecin qu'on a surnommé Polichinelle à cause de son nez burlesque. Il en fait un marchand... de politique qui devient ministre du prince Massimo et qui prouve, par son exemple, que les « politiciens » sont des Polichinelles. Avant de parvenir, l'arriviste, qui se connaît bien, se tient à lui-même ce langage :

> Debout, Polichinelle! Et change de tactique :
> Ton dos n'est pas musclé? Fais qu'il soit élastique.
> . . . . . .
> Prends deux âmes, deux cœurs, prends cinquante visages,
> Prêts pour tous les besoins et pour tous les usages!
> Flatte, menace, étonne, esbrouffe, tour à tour...
>
> (I, 9.)

Mais le poète, en étiquetant sa pièce d'un vieux nom consacré, a voulu faire autre chose qu'un homme élastique, un Paillasse auquel Béranger aurait pu crier :

> Saute, mon ami,
> Saute pour tout le monde!

---

et de drame, et plusieurs auteurs l'ont pris pour héros. Jules Rémond a publié, en 1838, *Polichinelle*, farce en trois actes, pour amuser les grands et les petits enfants, et Leon Beauvallet et Marc Le Prévost ont fait jouer un drame en cinq actes, intitulé *Il signor Pulcinella*. »

(1) Apollo; mars 1921.

(2) Comédie lyrique en cinq actes et six tableaux, musique de Max d'Ollone (24 décembre 1924, Opéra).

(3) *Seigneur Polichinelle*, pièce en quatre actes et en vers (mars 1914, Grand Théâtre Municipal de Nice; 18 mai 1925, Porte Saint-Martin). L'action se passe en Italie, aux environs de Naples, entre 1598 et 1600.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Il avait cette raison de reprendre le vieux nom : « Polichinelle m'a paru pouvoir fournir un héros intéressant pour une pièce héroïque. On ne sait de lui que des choses vagues, et il m'a semblé qu'inventer le personnage réel, vivant, l'homme qui a pu devenir dans la suite le fantoche fameux, offrirait de grandes ressources dramatiques et fantaisistes. J'ai donc créé, de toutes pièces, dans l'atmosphère napolitaine de la fin du XVI[e] siècle, au milieu de sa famille, un personnage ambitieux, intelligent, astucieux, sans scrupules, mais que l'amour purifiera plus tard » (1). La critique a fait écho aux déclarations de l'auteur. Elle l'a félicité d'avoir tenté « la réhabilitation poétique » du pantin en en faisant un homme qui peut aller parmi les hommes et qui a vu de la sorte qu'il y avait beaucoup de polichinelles sur terre (Robert de Flers). Elle a remarqué que le sens du mot désignant la marionnette populaire s'était élargi : « Ainsi que Don Juan est devenu une sorte de moule où se coulent toutes les âmes diversement inquiètes d'amour, les *polichinelles* ne sont pas seulement les pauvres hères aux appétits joviaux et insoumis, ils sont ceux qui n'ont point de conviction, de pensée pure et directrice » (Jane Catulle Mendès) (2).

D'autres types encore qui n'étaient pas faits pour tenter l'imagination des écrivains rêveurs, et qui plutôt avaient une figurée taillée à la grosse façon, se sont également affinés. Ainsi, la poésie a parfois couronné de ses fleurs les facies plaisants de Roger Bontemps, de Cadet Roussel et de Jean de Nivelle. Voyez le *Roger Bontemps* d'André Rivoire, le *Cadet Roussel* de Jacques Richepin (3), le *Jean de Nivelle* d'Edmond Gondinet et de Philippe Gille (opéra-comique en trois actes; musique de Léo Delibes, 8 mars 1880, Opéra-Comique). Dans cette dernière œuvre, dont nous n'avons pas eu l'occasion de parler plus tôt, « l'homme du chien qui s'enfuit quand on l'appelle » est un vaillant. Il apparaît d'abord déguisé en

(1) *La Petite Illustration*, 15 août 1925.
(2) *Ibidem*.
(3) Voir ci-dessus, I, p. 367; II, p. 141.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

berger, mais il est Jean de Montmorency et il accomplit des exploits qui le font acclamer à la manière d'un héros romantique. Il finit pourtant par déclarer qu'il épousera la simple, mais jolie paysanne Arlette.

* * *

A quoi tiennent ces diverses évolutions? Nous avons déjà dit que l'atmosphère poétique du XIX^e^ siècle avait fécondé le petit germe psychologique, l'embryon d'humanité que le camarade Arlequin et la camarade Colombine portaient en eux. Mais la réponse est incomplète. Il faudrait, pour la compléter, revenir aux raisons générales invoquées pour Pierrot, comme l'influence poétisante du Romantisme, ou celle des peintres du XVIII^e^ siècle, laquelle s'est développée singulièrement au XIX^e^. Mais sans Pierrot rénové par Deburau, peut-être que les destinées nouvelles ne se seraient pas accomplies pour les autres, du moins aussi brillantes qu'elles l'ont été.

D'autre part, il conviendrait de noter que le XIX^e^ siècle a beaucoup aimé de reprendre un personnage consacré par la légende pour lui prêter quelque chose de sa pensée ou l'élever au rang de symbole. Or, presque nécessairement la poésie pénètre dans l'âme des types, du moment qu'on y met de la pensée et du symbole, qu'on y verse un rêve sentimental, philosophique, ironique, pessimiste, du moment qu'on fait d'eux les truchements de la vie humaine en général. C'est le cas pour le Juif Errant, au sujet duquel nous avons formulé une remarque de l'espèce. Dans cette satire des idées littéraires et politiques du temps que constituent les *Tablettes du Juif Errant* (1823) d'Edgar Quinet, le héros déclare : « Je me plais à comparer les choses d'aujourd'hui avec les choses d'autrefois et à égayer ma vieillesse par mille rapprochements que moi seul je peux faire » (1). Il reparaît dans l'*Ahasvérus* (1833) du même auteur. Ce poème en prose a plus grande façon que

(1) E. QUINET, *Œuvres complètes*, Paris, Hachette, XI, pp. 449-450.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

l'œuvre de 1823. Maxime Du Camp, on l'a vu, le classe parmi les productions du premier rang. Nous ne saurions partager son admiration, mais un vif intérêt s'attache pour nous à cet *Ahasvérus*, en raison de ses visées philosophiques. Le Juif Errant y devient « l'humanité elle-même, le symbole incarné de la vie moderne, la personnification du genre humain depuis l'ère chrétienne » (1). André Van Hasselt a repris le type pour tracer l'épopée de l'évolution sociale, ou l'épopée de l'humanité allant vers le bonheur (*Les Quatre Incarnations du Christ*, 1867). Il lui donne aussi la valeur d'un symbole, car son juif errant est l'expression de l'humanité souffrante. Mais tandis que le prosateur français met dans sa langue rythmée toute la flamme d'une foi qui n'est que « laïque », le poète belge met dans ses vers toute l'ardeur d'une croyance qui est foncièrement chrétienne (2). Ainsi, encore une fois, les écrivains se traduisent par les types, comme aussi les temps se traduisent par eux. C'est ce que fait observer Charles Magnin en parlant de la transformation de l'homme maudit dans *Ahasvérus* : « Il ne fallait pas moins que la révolution intellectuelle qui a réintégré l'imagination dans tous ses droits pour qu'on pût songer à demander un ouvrage sérieux et poétique à la fable populaire du *Juif Errant*. Avant la chanson de Béranger, cette légende n'avait inspiré chez nous que quelques romans critiques qui n'ont obtenu aucun succès. En Allemagne, au contraire, pays de la foi, de récits merveilleux, d'histoires surnaturelles, ce sujet a tenté le génie des plus grands poètes » (3).

Avec l'Éternel Marcheur on a fait du symbolisme, comme on en a fait avec Don Juan, ou bien avec Barbe-Bleue, — nous

---

(1) CHARLES MAGNIN dans les *Œuvres complètes* de QUINET, t. XI, p. XXXII.

(2) Voir JULES FELLER, *André Van Hasselt* (BULLETIN DE L'ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES DE BELGIQUE, t. III, nº 7, février 1925).

(3) *Revue des Deux Mondes*, 1er décembre 1833; étude intitulée *Ahasvérus et de la nature du génie poétique*, et publiée à l'occasion de l'*Ahasvérus* de Quinet. Elle est reproduite en tête de l'*Ahasvérus* de cet auteur; nouv. édit., Paris, Imprimeurs Unis, 1843, pp. XIX-XX.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

l'avons vu, — ou bien avec Cadet Roussel — nous l'avons également vu, et nous le verrons encore. L'évolution de ces types et d'autres dans le sens symbolique tient à une tendance générale de la littérature du XIX[e] siècle. La poésie a développé son programme depuis cent ans avec une ampleur qui semble n'avoir pas de bornes. Elle découvre partout des éléments d'inspiration et de subsistance. Elle poétise le ridicule, de même que la misère. Ce qui a provoqué les railleries de l'âge classique lui arrache des larmes. Tandis que le XVII[e] siècle plaisante les infortunes conjugales, le Romantisme et le Naturalisme en tirent des sujets pathétiques et douloureux. Pour le XIX[e] siècle, Cadet Roussel peut ne pas être un grotesque, non plus que Paillasse ou Polichinelle. C'est ce que pense, notamment, Amédée Roland, qui s'inscrit en faux, avec un aimable enjouement, contre la fâcheuse réputation dont souffre l'homme aux trois fils et aux trois cheveux :

Vieux type populaire, ô bon Cadet Rousselle,
Toi dont les chats montaient au grenier sans chandelle,
Héros crotté, sifflé, chansonné, sans le sou,
Dînant d'un hareng saur et couchant dans un trou,
Tu fus grand! car au jour de suprême détresse,
Lorsque tes trois cheveux, orgueil de ta maîtresse,
Tes trois cheveux tressés, huilés et grelottants
Se furent envolés sur les ailes du Temps,
Tu sus garder encore, ô philosophe, ô sage,
Ta maigre hilarité sur ton maigre visage,
Et les pieds dans la boue et les yeux dans le ciel,
Tu te pris à chanter ce refrain éternel :
Ah! ah! ah! oui vraiment,
Cadet Rousselle est bon enfant!

Et la réhabilitation, la poétisation continue en prose. Finement indigné, ironique, fantaisiste, l'écrivain proteste contre le sans-gêne blessant du vaudeville qui a représenté Cadet Roussel en « type grotesque et ridicule »; qui « sur sa maigre échine a entassé toutes les balourdises, les badauderies, les coq-à-l'âne qu'il a pu trouver — et il en a trouvé! — qui lui a fait débiter sans vergogne ses pantalonnades les plus piètres, ses lazzi les plus usés, ses drôleries les plus niaises, en com-

Digitized by Google
Original from PENN STATE

pagnie de Gribouille et de Jocrisse ». Et le compatissant narrateur ajoute : Sans doute Cadet Roussel est bon enfant, mais il n'est pas bête. Ce fut même un héros, à l'époque de la Révolution, lorsqu'il vola au secours de la patrie en danger. Mais voilà! quand l'histoire n'eut plus besoin de lui, elle le railla, elle le chansonna; néanmoins, cette chanson nous dit qu'il eut une vie, un cœur, des sentiments...; et Amédée Roland refait sa vie avec sa chanson; il nous y montre « un drame plein de douleurs intimes et de sanglots », mais il garde toujours le sourire en nous dévoilant ce drame, et il ne cesse point d'avoir l'air plaisant lorsqu'il ajoute encore que le vieux type populaire « a donné son sang à la patrie, qu'il a donné son bien à trois enfants qui ne lui appartenaient pas, qu'il a aimé, aimé toujours, quand même, tout, les hommes et les bêtes, et que pour tant d'amour il n'a récolté que la raillerie (1) ».

Le Cadet Roussel de Jacques Richepin récolte aussi de la raillerie autour de lui, parce qu'il a de l'amour, et beaucoup, mais il n'est pas risible lorsqu'il dit à sa mère :

> Non, ma mère, jamais vous ne m'avez compris!
> J'ai trois cœurs : un cœur de fils, doux, tendre, fidèle,
> Aimant sa mère trop, sans trop être aimé d'elle;
> Un cœur de rêve, audacieux, extravagant,
> Qui pleure et rit, sans savoir où, comme, ni quand;
> Enfin, un cœur d'oiseau qui vole avec des ailes.
> Ma mère, celui-là, c'est pour les demoiselles (2).

§ 7. *Altération de types consacrés.*

Toute reprise est une modification. Toute modification n'est assurément pas une amélioration. D'une façon générale d'ailleurs, les refontes ou les suites sont condamnées par certaine critique littéraire, et, à priori ou de confiance, elle crie à la profanation lorsqu'elle voit porter à la scène ou bien arranger

---

(1) *La Légende de Cadet Rousselle*. Voir ci-dessus, II, p. 527.

(2) Voir ci-dessus, II, p. 141.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

en récit des chefs-d'œuvre consacrés. En principe, elle a raison : on ne tire pas un autre chef-d'œuvre d'un chef-d'œuvre. En principe, elle pourrait rédiger ses comptes rendus dans la manière de Barbey d'Aurevilly, terminant ainsi une chronique dramatique datée du 21 novembre 1869 : « Maintenant, simplement *pour mémoire* : Ils ont donné l'autre jour à l'Odéon une pièce en un acte, — une papillote : *Scapin marié* de M. Laluyé. Que vous en dirai-je? Je trouve impertinent de mettre une *rallonge* à Molière. Je trouve impertinent d'en mettre à Beaumarchais, car il y a, je crois, quelque part, un *Figaro marié*. Ne touchons pas au génie! Nous nous casserions le nez. M. Laluyé, qui s'est cassé le sien, l'a enfoncé dans une molle et flasque poésie. Scapin le vert, le gaulois, le rabelaisien, Scapin est devenu romantique, Alfred de Musset, roucoulant des vers au clair de lune dont il veut faire un jupon à la beauté de sa femme. Pouah de cette poudre d'iris!... Ah! si Molière revenait, quel coup de pied! » (1).

Nous n'irons pas jusqu'à supposer que Molière, revenu en 1790, aurait donné ce coup de pied à l'auteur du *Philinte de Molière ou la Suite du Misanthrope*, mais on peut imaginer qu'il aurait vu dans cette « suite » de Fabre d'Églantine une bien fâcheuse imitation. Revenu plus tard, il aurait prononcé le même jugement, sans aucun doute, sur les *Adieux de Don Juan* de Gobineau et sur beaucoup d'autres refontes de son type célèbre. Il se serait montré sévère pour des reprises qui ne l'intéressaient pas directement, par exemple, pour des reprises où des créateurs tentent vainement de remanier, en lui conservant sa valeur, un personnage qu'ils ont lancé. Ce personnage, ils n'ont fait que l'altérer ou le gâter dans leurs essais de rajeunissement. Ainsi Beaumarchais, dans son troisième Figaro, dans le Figaro de la *Mère coupable*. Il se flattait pourtant d'avoir couronné l'édifice par là : « Peut-être ai-je attendu trop tard pour achever cet ouvrage terrible, qui me consume la

(1) *Le Théâtre contemporain*, Paris, Quantin, 1889, in-8°, III, p. 77.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

poitrine, et devait être écrit dans la force de l'âge. Il m'a tourmenté bien longtemps. Mes deux comédies espagnoles ne furent faites que pour le préparer » (1). La même erreur a été commise par Henri Monnier lorsqu'il a repris son héros dans *Monsieur Joseph Prudhomme Chef de Brigands*. Autant faudrait-il en penser des *Mémoires de Joseph Prudhomme*, si vraiment ils étaient de lui. Ici son type célèbre est plutôt un sot et un naïf qu'un bourgeois vaniteux. Il ne trouve plus de savoureuses prudhommades. Il vit de son vieux fonds. Il se répète. C'est ainsi que le second volume ne nous offrira que ces deux « mots » qui sont des « reprises » sans originalité : « Ce titre serait le plus beau jour de ma vie » — « Ce banquet est le plus beau jour de ma vie ».

Alphonse Daudet a commis la même faute; il s'est répété, sans originalité, dans *Port-Tarascon*. Le troisième Tartarin paraît bien pâle à côté des deux précédents.

Au reste, si l'on considère les choses dans l'ensemble, on observe que la littérature française n'a pas beaucoup gagné à recevoir la plupart des « suites » que nous avons citées ou que nous aurions dû mentionner. Mais on pourrait ajouter que le mal n'est pas grand, étant donné l'énorme poids mort, la masse d'inutilités ou de maladroits pastiches de toute espèce, qu'elle traîne derrière elle. Seulement la chose essentielle n'est pas là pour nous : l'esprit général de notre travail ne nous impose pas l'obligation de serrer de près cette question, puisqu'il consiste surtout dans l'examen des procédés de renouvellement d'un personnage littéraire, dans l'étude d'une sorte de technique. Néanmoins, ce n'est pas œuvre superflue que d'envisager quelques cas à ce point de vue. Nous venons de nous imaginer Molière jugeant l'un de ses rajeunisseurs, et nous le supposions sévère. Il n'y a pourtant pas toujours eu, à son égard, erreur de

---

(1) Voir comment il s'est trompé sur la valeur de la *Mère coupable* : JULES GUILLEMOT, *L'Évolution de l'Idée dramatique chez les maîtres du théâtre, de Corneille à Dumas fils*, Paris, Perrin, 1910, in-16, p. 157.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

goût ou bien suite manquée. Des auteurs comme Balzac, dans *Orgon*, et Courteline, dans la *Conversion d'Alceste*, n'auraient point paru des profanateurs au créateur de *Tartuffe* et du *Misanthrope*. Devant leurs refontes, il aurait eu un sourire d'approbation. Il se serait amusé de les voir prendre leur bien où ils croyaient le trouver. Il aurait peut-être cherché là quelque matière à réflexions et, peut-être aussi, se serait-il mieux compris. Dès lors, il aurait approuvé l'idée du libraire Édouard Pelletan, voulant, à une réédition du *Misanthrope* avec planches de Jenniot, joindre la *Conversion d'Alceste*, « qui supporte ce voisinage sans en être accablée. Courteline occupe un tabouret près du fauteuil de son maître, et il y est solidement assis » (1).

Toutes les suites ne sont donc pas des maladresses ou des superfluités. Il faudrait, pour le prouver, renvoyer à des œuvres signées Mérimée, Gautier, Musset, George Sand, Feuillet, Aicard, Jean et Jacques Richepin, Henri de Régnier, etc. Il faudrait inviter le lecteur à relire telles de nos pages consacrées à Figaro, Pierrot, Arlequin, Don Juan, Cadet Roussel, Jocrisse, etc. On lui ferait remarquer que certaines *prudhommades* ou *prudhommeries* d'un Lemercier de Neuville auraient mérité d'être soulignées doublement dans nos listes. Ayant formulé ces observations et d'autres du même genre, on serait peut-être en droit d'ajouter avec Joseph Fabre : « En principe, il n'y a pas à médire des rajeunisseurs ». Le mot est formulé à propos du Moyen Age, et il est ainsi commenté : « Qu'est chaque apologue de La Fontaine sinon un renouvellement de quelque apologue de l'Antiquité ou du Moyen Age? Il n'a pas écrit une seule fable qui fût de son invention; et il n'en est aucune qui ne soit une création. Mais, parmi les renouveleurs des chansons de geste, on ne trouve guère de créateurs. Ce sont des amplificateurs, plus occupés de faire long que de faire vivant » (2)... Il y a d'autres renouveleurs que nos

(1) A. Brisson, *Le Théâtre*, III, p. 304.

(2) *La Chanson de Roland*, traduction nouvelle et complète, Paris, Belin frères, 1902, in-8°, p. 627.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

jongleurs. Il y a nos classiques qui ne sont très souvent, après tout, que des rajeunisseurs, des remanieurs, mais ce sont, en l'espèce, gens de haut vol. Chacun sait le cas qu'ils font de l'invention, ou de la nouveauté matérielle des sujets. Chacun sait, en d'autres termes, qu'ils ne se mettent pas l'esprit à la torture pour en imaginer de vraiment inédits, pour trouver des idées originales. Le « neuf » pour eux, c'est le vieux retravaillé de façon personnelle, c'est le vieux repensé à leur manière, enrichi de leurs observations propres. Leur peinture de la vie est un rajeunissement des caractères et des passions. Ils *inventent* par leur art de scruter d'un regard pénétrant ces caractères et ces passions, par leur art de les nuancer, de leur prêter du relief, de les exprimer à la *moderne*, à la française.

Molière fut un arrangeur de ce genre, un remanieur de physionomies littéraires déjà consacrées.

Digitized by Google

Original from
PENN STATE

CHAPITRE VI.

LA VITALITÉ DES TYPES ET DES NOMS POPULAIRES DANS L'ESPRIT, LA MÉMOIRE ET LE VOCABULAIRE DU PUBLIC.

En tête du deuxième chapitre, on a lu : « Si des personnages littéraires sont devenus populaires, c'est qu'ils vivent en nous et autour de nous, c'est qu'ils ont été des vivants pour nos ancêtres. Mais comment vivent-ils ou bien ont-ils vécu?... Sous quelles formes? ». Sous des formes dont la première a été exposée d'après le titre : *la citation proverbiale des noms des types*.

Mais que représente une citation faite par un public ordinaire? Quelle connaissance de l'œuvre originale implique-t-elle? Il semble que la vie psychologique de celui qui parle soit éclairée ou comme aidée d'une lumière intérieure chaque fois qu'il cite; mais cette lumière se produit-elle avec tout l'éclat que nous lui supposons? On n'oserait certes l'affirmer, car rien n'est plus hasardeux que de se prononcer sur le degré de vitalité, de survivance ou de désuétude d'un mot.

On ne peut ici que risquer des hypothèses ou des suggestions.

I. — Ce que l'esprit public retient de l'essence réelle des types.

La masse, la foule qui *image* son style en le relevant d'un nom propre devenu populaire, se trouve souvent en somme, ainsi que déjà nous l'avons noté, dans une espèce d'inconscience à l'égard de ce que son langage renferme de livresque. Mais

Digitized by Google
Original from PENN STATE

lorsqu'elle sait quelque chose, lorsque son savoir est poussé jusqu'à l'état de conscience qui est la connaissance effective de la source littéraire où sa pensée s'alimente, ce n'est souvent encore chez elle qu'une science rudimentaire. Dans pareil cas, elle ne possède guère que le genre d'érudition qui consiste à être renseigné vaguement sur l'ouvrage d'où provient le type cité, sur la signification symbolique de son nom. Ce genre d'érudition va parfois jusqu'à pouvoir reproduire de mémoire une parole célèbre que ce type a prononcée, un dicton qui a servi à le populariser, une bribe d'un chant ou d'un récit dont on l'a fait le héros. Il va sans dire que notre observation sur la compétence du grand public s'étend, à plus forte raison, à tout ce qui constitue les *suites* et les *refontes* d'un personnage réputé. A de rares exceptions près, ces *suites* et ces *refontes* restent lettre morte pour ce même public. Mais, à un autre point de vue, il faudrait s'enquérir d'une compétence limitée de semblable façon, ainsi que nous l'avons déjà fait lorsque nous avons signalé des types comme Barbacole, Calicot, Fierabras, Gogo, Olibrius, Péronnelle, Rodomont, Sosie, qui, en règle générale, ne subsistent plus dans l'esprit de la masse que sous la forme du nom commun. Ils ne sont point pour elle des *individus littéraires* (1). A leur propos, nous avons parlé de la « dépersonnalisation » de certains noms, de la manière dont d'autres disparaissent, ou de la très légère survivance dont ils jouissent dans la mémoire collective. Ce sont là des questions à la fois grammaticales, littéraires, et l'on pourrait ajouter, sociologiques. Au sujet d'appellatifs de l'espèce, ne devrions-nous pas même nous demander ce qui, dans la mémoire à laquelle nous songeons, subsiste de l'immense utilisation littéraire que l'on a faite d'un personnage comme Arlequin? Derrière ce nom, rappelons-le, s'abritent des œuvres dont le nombre est certes élevé au possible. Quel bagage livresque, en effet, semble plus abondant que le sien? Mais, d'autre part,

(1) Voir ci-dessus, I, pp. 24-26, 35-36, 265-268.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

quelles traces écrites, quelles réalisations imprimées a-t-il laissées dans les esprits? En pensant à ce type omniforme, la moyenne courante du monde lettré pense à quelques pièces encore admirées qui portent les signatures de Marivaux, de Florian, ou de tel de nos modernes (Maurice Magre, par exemple); mais, auprès de la foule, Arlequin vit presque uniquement dans des souvenirs qui sont : le costume qu'il avait dans la Comédie Italienne (et les imitations qui ont été faites de ce costume); divers spécimens de son iconographie; des jouets d'enfants confectionnés d'après son physique traditionnel; des désignations d'objets ou bien d'idées que son nom a produites : *arlequinade, arlequinerie, arlequinesque, les trente-six raisons d'Arlequin, être comme Arlequin* (qui dit la vérité en riant), *le manteau d'Arlequin* (au théâtre), *le plat d'Arlequin*. Il vit aussi — naturellement — par son nom en tant que symbolique, en tant qu'équivalent d'élasticité physique et morale. Le linguiste simplifierait peut-être davantage les choses et les réduirait, dans son dictionnaire du parler commun, à un résidu lexicologique composé des mots d'*Arlequin* et d'*Arlequinade* avec certains sens déjà mentionnés : *Arlequin*, 1° personnage de comédie; 2° homme sans fermeté; 3° pantin, ou jouet d'enfant. Il ajouterait quelqu'une des précédentes désignations : *le plat d'Arlequin*... Néanmoins, le mot possède une grande diversité de sens, ainsi qu'on l'a vu (1). Celui de Polichinelle ne la possède pas. Et pourtant, il appartient à la catégorie des noms proverbiaux dont l'emploi est le plus répandu dans les lettres. Il sert très souvent d'ailleurs dans la vie comme nom commun et, même en cette qualité, il y a plus de cours qu'Arlequin. Ne disons-nous pas : *un polichinelle* plus fréquemment qu'*un arlequin?* Alors, dans la « reprise d'idée » par le langage ordinaire, ce serait l'homme aux deux bosses qui l'emporterait sur l'homme à la batte.

Des réflexions plus développées sur la littérature de l'homme

---

(1) II, pp. 263-264, 267.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

aux deux bosses pourraient être également faites qui ressembleraient singulièrement à celles qui viennent d'être faites sur la production livresque dont l'homme à la batte est l'objet depuis près de trois siècles en France. Pareillement, l'attention devrait se porter, avec les mêmes préoccupations, sur le glorieux passé des Cassandre, des Gilles, des Crispin ou même des Pierrot. Devant ces constatations, en présence des *suites* et des *reprises* de ces types et de tant d'autres, l'historien et le philosophe s'empêcheraient difficilement de s'abandonner à des méditations qui rappelleraient les remarques, souvent si piquantes, de Paul Stapfer sur les réputations littéraires (1), sur la lutte pour la vie et sur « le petit nombre des élus » dans le monde des fictions. En effet, autour de certaines œuvres à succès, quel entassement de littérature! On dirait peut-être également bien : quel écroulement de littérature !... Mais, tandis que l'historien et le philosophe pensent à cette forme du perpétuel écoulement des choses, tandis qu'ils songent à ce que le temps anéantit de lignes écrites, le linguiste interroge; il voudrait savoir laquelle de ces deux puissances — la lettre imprimée ou la parole qui vole — agit le plus puissamment pour soutenir une réputation. Il constate peut-être, d'une façon générale, ce que M. Counson observe au sujet de certains noms du Moyen Age entrés dans le vocabulaire commun : « Les traces de leur diffusion sont plus dans les patois, dans le langage et dans les jeux populaires ou enfantins, que dans le style des lettrés » (2). Il voit ainsi (ce qui peut assurément s'établir sans le concours des statisticiens) que le monde des gens qui ne communiquent leur pensée que par la parole est toujours supérieur à celui des gens qui écrivent. Ce monde a la force parce qu'il est le nombre ou parce qu'il est le suffrage universel. Il l'a montré en ne popularisant pas le nom

---

(1) *Des Réputations littéraires*. Voir ci-dessus, I, pp. 21-24; ainsi que les pénétrantes considérations, sur des cas analogues, de J. LEMAÎTRE, *Impressions de Théâtre*, IV (*Les Filles de Marbre, Desgenais*).

(2) *Noms épiques*, p. 413.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

de Pantagruel après le succès de Rabelais et en réservant, pour ainsi dire, ses faveurs à Gargantua, que, bien antérieurement à ce succès, il avait élu (1).

Mais nous n'avons là que de très sommaires indications. Seulement, en ce genre d'enquêtes, les précisions sont-elles possibles? Voilà donc qu'après avoir tant disserté sur la popularité des types, il nous faut encore y revenir. C'est d'ailleurs une de ces questions qui ne cessent pas d'être reprises par la critique ou de reparaître, en place spéciale, à son ordre du jour. Les historiens littéraires sont de plus en plus soucieux de ne pas se borner à de vagues affirmations lorsqu'ils ont à faire connaître le succès d'un livre ou l'influence qu'il a exercée. Ils se plaignent que jusqu'à présent il y ait eu trop de « littérature » dans les déterminations de succès et d'influence. « L'histoire littéraire, disent-ils, doit s'écrire avec des faits et des textes, non avec des élégances et des éloquences » (2). Et ils ajoutent : « Le mot dont on use constamment à propos de la vogue des ouvrages de l'esprit et de leur répercussion intellectuelle et morale, le mot *influence*, est un mot commode, mais qui se dérobe bien souvent aux analyses précises » (3). Pour définir exactement l'action d'un écrivain sur les auteurs qui l'ont suivi ou sur les lecteurs qui lui ont réservé bon accueil, il faudrait faire le relevé de ses éditions, avec l'indication exacte du tirage, faire aussi le dépouillement des bibliothèques où elles ont pénétré, s'enquérir de l'attention dont elles ont été l'objet de la part des propriétaires de ces bibliothèques et de leurs familiers. Mais, si minutieusement exécutées que soient des statistiques de l'espèce, il reste toujours que le terme *influence* représente, à un certain degré, un ensemble d'*impondérables*, selon le vocabulaire de la science. N'a-t-on pas pressenti, en lisant notre travail,

---

(1) Voir ci-dessus, II, p. 521.

(2) D. Mornet, *Revue d'Histoire littéraire de la France,* 1926, p. 284.

(3) Idem, *ibid.*, p. 449. Sur ces questions, voir le même critique, dans la même *Revue,* 1910, pp. 450, 463, 470, et 1926, pp. 284-285.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

les efforts immenses qu'on devrait s'imposer pour arriver à établir des groupements dans le monde des personnages populaires d'après un principe de division qui serait l'état de diffusion de leurs noms? Cet état ne pourrait être déterminé que d'après l'emploi qu'en font les livres, d'après les indications fournies par les ouvrages de linguistique (dictionnaires généraux ou spéciaux de la langue, études d'onomastique de tout genre) et d'après le nombre des *reprises* et des *suites*. Mais ne serait-ce pas encore courir une périlleuse aventure que de prétendre tirer de là des résultats certains? Dans les données de statistiques, il y a d'inévitables causes d'erreur : d'abord, les renseignements recueillis ne sont jamais assez nombreux; ensuite, combien en est-il parmi eux qui sont inexacts?

D'autre part, la recherche à exécuter n'est-elle pas celle qu'on songerait peut-être à faire lorsqu'on voit les enquêtes que les linguistes, surtout les dialectologues, consacrent aux mots populaires ? C'est là, comme on sait, une science nouvelle, ou plutôt une nouvelle méthode d'investigations : la *géographie linguistique*, qui s'assigne la tâche de retracer l'histoire ou l'extension territoriale de chaque mot particulier, de chaque groupement syntaxique. Selon les termes dont elle se sert pour se définir, « elle substitue à l'étude du patois *l'étude du mot à travers le patois* ». Cette discipline scientifique se justifie assurément par les résultats solides qu'elle peut atteindre et par les possibilités ou les disponibilités qui sont les siennes : elle table sur des choses réelles, ou accessibles à l'observation, puisque les vocables dont elle s'applique à définir la force vitale sont là devant elle, à sa portée. Il lui suffit de les reconnaître, de les analyser, de les herboriser, car ils occupent un espace, un territoire susceptible d'être circonscrit avec exactitude par un enquêteur avisé et patient. Seulement, en est-il de même pour des termes littéraires — les nôtres — qui n'occupent pas une étendue de terrain « circonscriptible » de la même manière, c'est-à-dire qui s'emploient dans des livres (reflets de la vie et des mœurs), mais qui n'ont qu'une existence idéale, ou qui

Digitized by Google
Original from PENN STATE

n'ont d'existence que dans des cerveaux humains, dans le domaine de l'intellectuel ? Aussi en vient-on à se demander si le problème qui se pose devant nous est susceptible d'une solution. Cette solution, ou plutôt la réponse à la question, n'est guère possible que pour certains noms, et encore elle ne l'est que sous forme d'hypothèses, de suggestions, d'affirmations prudentes et ayant l'air d'en appeler au sentiment, à l'avis du lecteur.

Du reste, si méthodique que pourrait être la critique dans ses recherches, elle nous révélerait plutôt l'action des livres sur les livres que celle des livres sur le public qui lit et n'écrit pas. C'est ainsi que reparaît l'autre problème épineux qui s'est également posé, et plusieurs fois, devant nous : « Que désigne-t-on par le public qui lit ? Combien d'habitants du pays de France englobe-t-il et que lisent ces habitants ? ». Dans un ouvrage, riche d'observations originales sur la littérature de ce pays, André Thérive fait cette remarque : « Il n'existe jamais en France qu'un demi-million, sur quarante, d'êtres vivants qui connaissent les livres les plus célèbres. Jadis c'était sans doute cinquante mille âmes parmi vingt millions. Et j'imagine volontiers qu'au XII[e] siècle, quand nous disons que tel poète travaillait pour le *peuple tout entier* (je l'admets dans le cas du *Roland*), nous devons entendre qu'il avait de cinq à dix mille auditeurs. Je ne parle pas des lecteurs, qui ne se comptaient certes point par centaines ». Et sur ce, il conte une anecdote instructive sur l'ignorance actuelle du public (1), et l'ayant contée, il parle de « publics » et « d'influences » comme cent autres historiens de la littérature française.

De notre côté, nous en avons parlé, ainsi que de la popularité de Don Juan, de Tartuffe, de Gil Blas, de Manon Lescaut, de Paul et Virginie, de Figaro, comme de celle d'Arlequin et de Pierrot. Les premiers n'ont pas une vogue égale à celle des

(1) *Le Retour d'Amazan ou une Histoire de la Littérature française.* Paris, Le Livre (Émile Chamontin), 1926, in-8°, pp. 67-69.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

seconds, mais ils en ont une; ils ont également leur valeur proverbiale. Ainsi, dans le domaine des idées, tout s'enchaîne, et les lignes de démarcation n'y apparaissent nulle part avec netteté. Rien n'y commence ou n'y finit, pourrait-on dire. D'où les difficultés auxquelles l'historien se heurte lorsqu'il cherche à *sérier*, au point de vue que nous indiquons, les personnages littéraires qui sont qualifiés de types ou de caractères. Il ne saurait fournir des chiffres. A défaut de ceux-ci, il risquerait peut-être de fournir, comme moyen de détermination, quelque graphique qui schématiserait l'importance relative du rayonnement de chacun des noms propres symboliques par le dessin bien connu des cercles concentriques. Les premiers de ces cercles, les cercles intérieurs, représenteraient l'expansion parmi les intellectuels : ce serait l'expansion la mieux délimitée. Les cercles suivants conduiraient loin, très loin : de proche en proche, ils iraient jusqu'à ces extrémités où des réputations littéraires se perdent dans l'indistinct, jusqu'à ces terrains vagues, jusqu'à ces couches sociales où les lettres ne sont presque plus répandues par le papier imprimé, bref jusqu'au peuple presque privé de culture et dans l'esprit duquel aucun souvenir livresque n'agit lorsqu'il s'écrie : « Tartuffe! » — « Espèce d'Arlequin! » — « C'est un Don Juan ». Pareil public ne sait les mots qu'il emploie que par l'usage.

*
* *

Mais en ce qui concerne la permanence ou l'éphémérité des personnages populaires, rappelons notre aveu formulé dès le début de notre travail : rien pour certains d'entre eux n'est absolument assuré; les chances d'erreur dans le classement ne manquent pas; notre chapitre premier a débuté par deux listes de permanents et d'éphémères; des interversions entre telles indications de ces deux listes sont toujours possibles, ou, si l'on aime mieux, l'une de ces listes pourrait s'allonger de quelques numéros empruntés à l'autre. Ainsi nous avons rangé Jodelet dans la catégorie des vivants. Est-ce que ce nom s'emploie

Digitized by Google
Original from PENN STATE

fréquemment avec un sens commun en dehors des cercles lettrés ? D'autre part, applique-t-on fréquemment à un imbécile l'épithète de Janot avec la signification incarnée dans l'illustre personnage ainsi désigné au XVIII[e] siècle? Guéchot le place dans sa galerie des *Types populaires créés par les Grands Écrivains* (un livre destiné surtout aux enfants ou à des cercles qui ne sont pas lettrés par essence). Il le tient pour actuel ou permanent. Nous l'avons cité parmi « les gens dont on parle », parmi les gens dont la désignation a gardé son éloquence première. Avons-nous bien fait? D'un autre côté, voici M. Nyrop qui signale son nom, mais sans avoir l'air de songer au personnage des *janotades* dramatiques de la Révolution et de l'Empire. Il donne cette indication : « On lit dans une vieille farce : *Jannot est le vray nom d'un sot* (Ancien Théatre français, I, p. 182). Il est resté synonyme de *niais* jusqu'à nos jours. Ex : *Cet air vainqueur et Jeannot* (Daudet, *Numa Roumestan*, p. 98). Dérivé : *jeannotisme(janotisme)* » (*Grammaire*, IV, pp. 371-372). Mais on croirait que dans l'indication de l'éminent linguiste il y a une confusion, car, en somme, le janotisme se rattache par son origine au personnage susdit. Ce serait une preuve de la popularité de ce dernier.

Dans son *Dictionnaire*, Littré, définissant le mot *janotisme* (parfois dit *jeannotisme*) au sens grammatical, écrit : « Vice de langage qui consiste à établir toujours entre les mots des relations qui ne peuvent raisonnablement subsister, et cela par des hyperbates telles qu'on aperçoit facilement la correction qu'il y faudrait faire : Je viens chercher du bouillon pour ma mère qui est malade dans un petit pot ». — A. Vannier (*La Clarté française*, Paris, Fernand Nathan, pp. 282-283) distingue le janotisme grammatical du janotisme littéraire, et, d'après lui, ce dernier genre de faute se trouverait dans une phrase comme celle que prononce une dame qui se vante d'être excellente : « Je n'ai pas d'enfants, malheureusement pour eux ». Dès lors, le janotisme littéraire exprimerait tantôt une impossibilité, tantôt une vérité de La Palisse. Exemples : « Des grenadiers qui ont mordu la poussière dans un terrain détrempé par la pluie (Thiers). — Il reçut pour sa fête une belle tête phrénologique toute peinte en bleu et marquée de chiffres jusqu'au thorax (Flaubert). — Les gardes du corps qui accompagnaient le roi

Digitized by Google
Original from PENN STATE

n'avaient ni armes à feu, ni idée de s'en servir (Michelet) ». La définition du janotisme donnée par Vannier lui est inspirée par GÉRUSEZ, édition de *Boileau* (Hachette), Satire, IV p. 56, où on lit : « L'auteur de *Marie de Médicis*, roman historique, a dit : Les réverbères, qui n'étaient pas encore inventés, rendaient la nuit plus obscure ». — « Cette phrase, écrite sérieusement, mérite d'être conservée comme exemple de ce genre de naïveté qu'on appelle janotisme ».

Pour nous, le véritable janotisme est celui des constructions vicieuses, des amphibologies ridicules qui sont dues au malencontreux placement des compléments ou des pronoms relatifs.

Malgré ces hésitations de nos ouvrages de linguistique, la création du mot janotisme dans le sens indiqué ne semble pas douteuse et elle serait donc un indice de la popularité du type. La vitalité de ce type s'affirme par là, et le phénomène se produit pareillement pour d'autres. Nous avons donc, dans cette survivance, une chose instructive au point de vue de l'action directe ou indirecte des lettres sur le public : il est certes intéressant de voir « l'effet qui survit à la cause », et parfois d'une manière qu'on devrait qualifier de démesurée, puisque la cause peut n'être qu'une bien faible *valeur* intellectuelle ou artistique. Des personnages dits populaires cessent, en tant qu'êtres vivants, d'occuper effectivement l'attention publique. Leur existence littéraire s'efface du souvenir des hommes. Seuls leurs noms, ou des dérivés de leurs noms, durent, mais ils durent. Toutefois, à propos de l'emploi de Jeannot ou Janot pour un niais, ou pour un mari trompé, il convient de rappeler qu'il remonte beaucoup plus haut que l'époque où triompha le héros des *Battus qui paient l'amende*.

Tabarin est mentionné comme vieilli par le *Dictionnaire* de Hatzfeld, Darmesteter et Thomas. Nous le rencontrons pourtant encore dans nos livres du jour et nous constatons que nos cabarets artistiques le prennent pour enseigne : *Le Tréteau de Tabarin*. *Chez Tabarin*. Songeons également au *Bal Tabarin* (1).

(1) Cf. L.-H. LECOMTE, *Histoire des Théâtres de Paris*, I, p. 10, et ci-dessus, II, p. 267.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Si Chazet, Armand Gouffé et Georges Duval ont pu, le 5 janvier 1801, présenter au Vaudeville le personnage de « Tabarin, bouffon, marchand d'orviétan », avec des chances d'être compris de leur public (dans *Philippe le Savoyard ou l'Origine des Ponts-Neufs*, divertissement en un acte et en prose, mêlé de vaudevilles), les mêmes chances existaient, selon nous, pour Paul Verrier (*Tabarin*, deux actes, musique d'Émile Possard, 12 janvier 1885, Opéra); — pour Catulle Mendès (*La Femme de Tabarin*, « tragi-parade » en un acte et en prose, musique d'Emmanuel Chabrier, 12 novembre 1887, Théâtre Libre); — pour Victorien Sardou et Paul Ferrier (*La Fille de Tabarin*, comédie lyrique en trois actes; musique de Gabriel Pierné, février 1901, Opéra-Comique)... Peut-être y aurait-il cette remarque à faire sur la survivance du mot : c'est que le dérivé *tabarinade* s'emploie plus souvent que le primitif *Tabarin*. — La popularité du Juif Errant dépasse celle de Tabarin et du mot tabarinade. Mais le nom de Laquedem, donné au personnage maudit, ne va guère aussi loin. Dès lors, que penser de l'allusion contenue dans ce texte de Jean Richepin : « Ce vagabond avait nom Jean-Marie Margat, mais à peine s'en souvenait-il lui-même, depuis le temps qu'il vivait sous les sobriquets variés dont le baptisait la gausserie paysanne... On l'appelait *Courte-gambe* à cause de sa patte cassée; *Lagibbe* à cause de son échine torse; ... et aussi *Reglinglin*, *l'Épiard*, *Sangsue à pot*, en témoignage de son ivrognerie; ... et *Laquedem*, *Jean des Bises*, *le Houppard*, quand les commères en faisaient pour la marmaille un croque-mitaine grâce à sa barbe en broussailles, à sa voix rauque et sifflante, à son aspect farouche » (*Le Cadet*, Paris, G. Charpentier, 1890, p. 48). Si l'on peut se référer au témoignage des dictionnaires d'argot, l'appellation de Laquedem ne serait pas essentiellement populaire : elle manque dans ceux de Larchey et de Delesalle. (Ce dernier dictionnaire a pourtant été « préfacé » par Jean Richepin.) — Avons-nous bien fait, de notre côté, en refusant de nous prononcer, dans notre premier volume, sur la diffusion du nom Babylas (pp. 231-232)?

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Nous ne le pensons pas, car de nouvelles informations nous permettent de le déclarer *usité*. Il en est de même pour Labadens (pp. 112-113). Des exemples d'emploi récent devraient être ajoutés à ceux que nous avons fournis. Paul Bourget : « Et ça ne vous faisait pas gros cœur quand vous rencontriez dans le Quartier Latin un de vos Labadens bien nippé en belles frusques [à un élève de l'École Normale de la rue d'Ulm], *Nos Actes nous suivent*, 1926 (1). Miguel Zamacoïs : « Ce vieux Mignolet! Ce vieux Camarade! Ce vieux Labadens! » [Borimard à Mignolet] (*L'Averse et le Parapluie*, sketch : CANDIDE, 7 avril 1927). — Tel critique a dit pour définir un personnage de l'*Énigme* de Paul Hervieu (pièce en deux actes, 5 avril 1901, Comédie-Française) : « Ce marquis de Neste est le Desgenais de la pièce » (2). On se demande si un mot de commentaire eût été superflu pour l'ensemble du public, même lettré, qui consulte les *Annales du Théâtre*. En 1861, Ponson du Terrail était plus soucieux d'être entendu par ses lecteurs lorsqu'il leur parlait d'un personnage qui était pourtant un type du jour. Dans son roman : *Les Gandins (Mystères du Demi-Monde*, I, *Les hommes de cheval)*, il prêtait cette tirade au docteur Samuel conversant avec Paul de Morangis : « Ce jeune homme ganté de gris perle, qui lorgne avec impertinence la femme qui passe près de lui, ce beau fils qui conduit son poney-chaise et qui rudoie les piétons, ce petit monsieur qui montre dans tous les coins une lettre d'amour dont il est indigne, ce commis enrichi par la liquidation dernière et qui lance de gros bouquets sur la scène à l'Opéra, — tout ce monde-là, mon cher ami, constitue la grande famille que, depuis quelques années, on voit se promener à de certaines heures sur le boulevard des Italiens. Or le boulevard des Italiens s'est nommé jadis le boulevard de Gand, et, un beau jour, on vous a appelés, vous et vos pareils, les *Gandins*... Vous êtes ce qu'on nomme un

---

(1) *La Petite Illustration*, 18 décembre 1926, p. 11.

(2) STOULLIG. *Annales du Théâtre*, 1901, p. 77.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

gandin » (1). Il y a plus de discrétion, et même trop de discrétion peut-être, dans l'allusion d'un chroniqueur de la revue *Le Théâtre*, qui écrit en juin 1898, à propos d'une reprise de *Célimare le bien-aimé*, de Labiche et Delacour : « Ce Célimare a été, durant vingt ans, un Don Juan, le plus célèbre gandin de la rue des Lombards ». — Georges Toudouze s'est montré plus discret encore dans son œuvre : *Parmi les Loups* (trois actes, 6 octobre 1926), au sujet du même mot. Il est vrai que cette œuvre est une composition dramatique et qu'au théâtre l'auteur ne s'explique pas comme dans un roman. On vient d'apporter en scène un marin mort et inconnu. Rupert dit : « Un marin gandin que c'était. Un officier militaire, peut-être? » Tous les spectateurs de l'Odéon ont-ils saisi? La même question pourrait se poser pour tous les lecteurs des *Nouvelles Littéraires*, à qui, le 21 mai 1927, on a révélé l'existence d'un inédit de Léon Cladel renfermant ces mots : « Il faut que je m'habille en gandin » (2). — Nous avons rangé le nom de Benoîton dans la catégorie des périssables, mais on n'oserait le déclarer mort. Il se rencontre encore tel écrivain qui l'emploie. Ainsi Marcelle Tinayre, *Les Lampes voilées*, *Laurence*, *Valentine* (3), qui présente un vieillard évoquant des souvenirs du Second Empire : « Mes cousines — très honnêtes femmes — étaient de l'espèce Benoîton et plaçaient tout leur bonheur dans le mouvement perpétuel ». — Il se rencontre encore des directeurs de théâtres pour reprendre la pièce de 1865, mais la chronique dramatique

(1) Paris, E. Dentu, 1863, p. 97.

(2) *Léon Cladel chez Poulet-Malassis.* — Aux indications fournies ci-dessus, I, pp. 107-108, sur la vogue du mot *gandin*, on pourrait joindre : la *Beauté du Diable*, pièce fantastique en trois actes et huit tableaux, précédée de l'*Enfer du Dante*, prologue, par Eugène Grangé et Lambert Thiboust, 20 août 1861, Palais-Royal, acte II, 6e tableau, 6e scène : « Va donc, méchant gandin ». — LYONNET, *Dictionnaire des Comédiens Français*, II, p. 421, cite un texte (sans mention de provenance) disant que l'acteur Paulin Ménier (1822-1898), d'abord débraillé dans sa toilette, puis, dandy, était devenu « le gandin des théâtres, après en avoir été longtemps le Chodruc Duclos ».

(3) Paris, Calmann-Lévy, 1921, p. 193.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

fait observer que le sel symbolique de l'œuvre n'est plus très piquant. — Nous n'avons pas osé nous prononcer sur les chances de réussite de noms relativement récents, tels que Tribulat Bonhomet, Ubu Roi, Cyrano de Bergerac. Un littérateur que nous avons jugé quelque peu aventureux — c'est Laurent Tailhade — a promis l'immortalité au héros de Jarry. Un autre — c'est Fagus — n'est pas loin de penser de même : « On voit couramment (sans parler des applications fatales à tel ou tel personnage, généralement politique) des gazettes baptisant, à la suite de Jean Lorrain, Drumont ou Daudet, l'époque actuelle *époque Ubu* » (1). On nous parle aussi de « littérature *ubique* » (2), de *Monsieur Ubureau* (Lebureau). François Mauriac dira d'un personnage qu' « il a un côté Père Ubu » (*Destins*, III), et, depuis que notre premier volume a paru, Edmond Grasset a donné les *Fils d'Ubu Roi* (Paris, Jean Clar, 1926) (3). D'autre part, Cyrano de Bergerac reçoit semblablement de nouvelles *suites*, et, couramment, même parmi les gens qui ne portent aux lettres qu'un intérêt limité, il est question d'*esprit*, d'*âme*, de *nez*, de *type cyranesque*.

Il a été dit plus haut que *tabarinade* était peut-être plus employé que *Tabarin*. L'observation s'applique à d'autres dérivés : *pantalonnade*, *turlupinade*. Le phénomène est pourtant assez rare. Les dérivés ont généralement moins de vitalité que les primitifs, et la chose s'explique surtout par la raison qu'ils sont *savants* ou de fabrication intellectuelle. Tels d'entre eux sont même des « raretés » ou des dérivés sans lendemain. C'est ce qu'on a pu constater dans notre premier volume (4). L'énumération, toute simple, qui s'y trouve serait évidemment susceptible de divers commentaires, et ces commentaires rece-

---

(1) *Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, t. XII, p. 428.

(2) PAUL CHAUVEAU, *Notes sur Alfred Jarry*. (MERCURE DE FRANCE, 1er novembre 1926, pp. 581-599.)

(3) Voir ci-dessus, I, pp. 234-235.

(4) I, pp. 284-298.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

vraient fatalement des additions de noms dérivés. Dans ces commentaires, on parlerait de termes qui sont réservés à des lecteurs informés. Exemples : *aliboronesque, alphonsisme, amadiser, amadisien, antonysme, bovarysme, chattertonisme.* Ce ne sont pas des termes d'emploi très courant. De même *harpagonisme* existe, mais sans être un mot *usité*. — *Gribouillade* existe aussi, mais en combien d'exemplaires? (Baudisch, *Uber Eigennamen*, II, p. 12, n'en cite aucun). — *Guignolade* manque à *H D T*. Il se rencontre sous la plume de Fagus : *Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, LXII, p. 480. — *Guignolet* n'est pas non plus de la langue ordinaire. Dans une variante du manuscrit du *Barbier de Séville*, datant de 1773, et se trouvant aujourd'hui au Théâtre-Français, Bartholo dit : « Sur les bons et fidèles témoignages qui vous ont été rendus de la personne de Claude Blaise Guignolet Bartholo ». Dorvigny a fait une comédie intitulée *Nitouche et Guignolet* (un acte, en prose, 17 nivôse an X, Montausier-Variétés) : Eustache Guignolet est un type de jeune paysan bonasse. — *Olibrieux* est chez Brantôme (1). Est-il un terme répandu? — Alfred de Musset s'adresse ainsi à M^me^ Olympe Chodsko, en février 1836 : « *Pichrocholine*, [avec deux *h*], avez-vous bien dormi? Le souper a-t-il bien passé? Ah! que vous étiez charmante sous le masque! Sous le masque vous êtes divine; vous êtes une hostie qu'il faut manger, et l'on vous mangera (2) ». — *Pipelette* pourrait se ranger dans la classe des dérivés plus ou moins vieillis, à côté de radicaux restés jeunes. Que l'on parcoure les illustrés de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, et l'on y rencontrera fréquemment le mot, car alors les caricaturistes dessinaient volontiers des portières et des concierges qu'on nommait pipelettes. — *Ramollotade*, *ramollotisme*, *ramollotique* (Baudisch, II, p. 15) sont rares. —

---

(1) Voir ci-dessus, I, p. 291. Voir aussi plus loin, p. 589, le terme *olibria*.

(2) Léon Séché, *Alfred de Musset. Correspondance, 1827-1857, recueillie et annotée*. Paris, (Mercure de France. 1907, in-8°, p. 129.) — Voir aussi J. Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, p. 132.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Il en est de même de *Triboulade* et *Triboulétades*. HATIN, *Bibliographie*, p. 531, signale le TRIBOULET, *journal critique et satirique* (daté du 13 janvier 1857), et dit que « chaque numéro débutait par une vigoureuse *Triboulade* ». — Le TRIBOULET, *journal critique, politique, illustré* (fondé en 1878), publiait une chronique régulière intitulée *Triboulétades* (1).

L'attention pourrait en même temps se porter sur des dérivés qui ont été composés pour les besoins d'une cause, et d'une cause passagère, — ainsi le *Désamphitryonner* de Molière (ci-dessus, I, p. 286) — ou son *Dandinière* (*George Dandin*, I, 4 : « De quoi ai-je profité, je vous prie, que d'un allongement de nom, et, au lieu de *George Dandin*, d'avoir reçu le titre de *Monsieur de la Dandinière*) — ou l'*Amphitryomanie* qui sert de titre à une comédie précédemment citée (I, p. 286) — ou *Figarella*, titre d'un opéra-comique de 1889 (II, p. 161). Le nom désigne la fille de Figaro, et c'est une fille qui, par l'esprit, est digne de son père.

Le maniement des noms de types, on le voit, ne saurait être déterminé de façon complète. Il s'agit là d'un jeu de l'esprit public dont nous ignorons trop de manifestations. En effet, quel libre travail, quel libre développement s'opère à leur endroit dans les entretiens privés que l'historien des lettres ne peut pas connaître! Que de créations néologiques, dérivatives, s'effectuent dans ces entretiens avec des mots qui se prêtent à tout, — créations qui n'ont pas de lendemain! De même dans les journaux ou dans les livres : que de formations qui ne durent que l'espace d'un ou de quelques jours! M. Romain Coolus a pu, dans son *Marquis de Carabas*, parler d'un « marquis carabique » (2). Il n'a pas fait école, sans aucun doute. Alexandre

---

(1) Nous citerions dans notre liste le surnom de *Robespierrot*, donné à Robespierre par ses ennemis, si nous savions qu'ils ont pensé au type italien. (Cité d'après MAX FREY, *Les Transformations du Vocabulaire français à l'époque de la Révolution (1789-1800)*. Paris, Les Presses universitaires de France, 1925, in-8°, p. 177.)

(2) Voir ci-dessus, II, p. 345.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Schanne non plus lorsqu'il a écrit dans les *Souvenirs de Schaunard* : « Lorsque nous fûmes parvenus à repousser dans l'escalier cet, ou plutôt cette énergumène, cet *olibrius*, je veux dire cette *olibria* » (p. 249).

II. — L'évolution du vocabulaire des noms propres littéraires.

§ 1. *Observations générales sur la relativité du sens de ces noms.*

Le vocabulaire littéraire, tel que nous avons dû souvent le présenter, semble être fixe et d'une valeur ou d'une signification objective. En réalité, il ne l'est donc pas, c'est-à-dire qu'il ne l'est pas plus que le lexique ordinaire. Le sens des mots qui le constituent, comme celui de tous autres mots, subit des fluctuations : il est mouvant, variable, conditionnel, ou conditionné par les circonstances où ils sont employés. Dans la *Sémantique*, Michel Bréal disait à propos du lexique ordinaire : « Nous ne nous apercevons pas du défaut de justesse des mots, parce que l'expression, pour celui qui parle, se proportionne d'elle-même à la chose, grâce à l'ensemble des circonstances, grâce au lieu, au moment, à l'intention visible du discours, et parce que, chez l'auditeur, qui est de moitié dans tout langage, l'attention, allant droit à la pensée sans s'arrêter à la valeur littérale du mot, la restreint ou l'étend selon l'intention de celui qui parle (1) ». Il disait également : « Nos langues sont condamnées à un perpétuel manque de proportion entre le mot et la chose ». M. Nyrop commente ainsi ces paroles : « Rien n'est plus vrai. Quelques efforts que fasse l'homme pour donner à ses pensées la forme la plus claire et la plus précise, le mot ne s'adapte jamais à la réalité. Il faut ici tenir compte, non seulement de l'insuffisance des mots descriptifs, mais aussi de l'oubli du sens étymologique, et enfin de l'inertie de l'esprit humain, qui garde le nom une fois choisi, même si l'objet désigné subit

(1) Paris, 3e éd., Hachette, 1904, p. 107.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

des changements (1). » Par conséquent, on est en droit de prétendre que « le langage n'unit les esprits que superficiellement. Les hommes ne s'entendent que sur des mots, alors qu'ils croient s'entendre sur les choses elles-mêmes (2) ». C'est ce qui arrive dans notre domaine littéraire. Les noms propres n'y ont pas un sens nettement circonscrit ou absolument immuable. De même que les termes de la langue commune, ils sont « ondoyants et divers »; dans leurs fonctions de signes indicateurs de la pensée humaine, ils subissent des influences de milieux, de circonstances, de personnes. Ils forment un langage allusionnel, intentionnel, un langage dont les allusions ou les intentions diffèrent d'après le degré de culture de ceux qui parlent, d'après les conditions intellectuelles et sociales dans lesquelles ils se trouvent placés. C'est un caractère de notre vocabulaire littéraire, sur lequel nous n'avons peut-être que trop insisté ailleurs (3); mais nous n'avons pas assez dit que pareil langage, qui est circonstanciel en somme, présente aussi un autre caractère : il est parfois conventionnel, vu l'emploi qu'en font des gens mal informés ou « peu réfléchis ». Sans doute, il semble être de valeur pittoresque, figurative, métaphorique. Il semble même être de signification très personnelle. Mais, en réalité, il participe beaucoup de la nature de ces expressions dont nous faisons un usage constant, auxquelles nous avons l'air de prêter une coloration très métaphorique et qui ne sont que très faiblement imagées dans notre esprit : *gai comme un pinson; paresseux comme un loir; rire comme une baleine; avoir des yeux de lynx, un estomac d'autruche; être fier comme un paon, prétentieuse comme une pintade, malin comme un renard, fort comme un lion, léger*

---

(1) *Grammaire historique,* IV, p. 434. — Voir aussi A. DAUZAT, *Philosophie du Langage,* p. 10; VENDRYES, *Le Langage,* p. 206; BALLY, *Précis de Linguistique,* Genève, 1905, pp. 21 et 47.

(2) RENÉ CANAT, *Une Forme du Mal du Siècle. Du Sentiment de la Solitude morale chez les Romantiques et les Parnassiens.* Paris, Hachette, 1904, in-8°, p. 35.

(3) Voir, notamment, I, pp. 26, 46 et 307.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

comme une gazelle, malheureux comme les pierres, heureux comme un poisson dans l'eau. Voilà de ces expressions que nous prononçons certes fréquemment. Eh bien, soyons francs! Est-ce qu'elles révèlent, de notre part ou de la part de la majorité d'entre nous, une connaissance effective et directe, une observation attentive des phénomènes de la nature, ou des aspects de la vie des êtres? Je ne le crois pas. Si peut-être je me trompe en émettant ce doute, si vraiment c'est à bon escient qu'on parle de la sorte, me serait-il permis de demander alors dans quelle mesure ces expressions « colorées » ont perdu de leur coloration, depuis l'heure où elles ont pénétré dans l'esprit de ceux qui s'imaginent être par elles, grâce à elles, des penseurs coloristes?

Des remarques analogues s'imposeraient, à notre avis, pour bien des mots qui indiquent un ancien état de mœurs : *payer rubis sur l'ongle; manquer le coche; avoir maille à partir avec quelqu'un; monter sur ses grands chevaux; relever le gant; rompre une lance,* etc...

Pour en revenir aux noms génériques, sortis des noms de types, ne semble-t-il pas qu'ils pourraient être rangés, au point de vue de l'usage que certain public en fait, parmi des expressions de l'espèce ou parmi les formules à la manière de l'*Aigle de Meaux* ou du *Cygne de Cambrai?* Beaucoup de ces noms au moins sont comme des métaphores presque éteintes ou qui ne représentent plus rien de vivace dans l'esprit de ceux qui les emploient. Ils ne renferment plus rien de la figure essentielle, de l'image première, de la comparaison initiale qui se trouve effectivement en eux. De même en va-t-il pour leurs dérivés, pour des termes comme *arlequinade* et *pantalonnade* : presque toute « l'histoire » et toute « la littérature » de ces termes s'en sont allées. Au reste l'effacement qui atteint des vocables de cette nature (primitifs ou dérivés) est celui qui s'observe pour n'importe quelle espèce d'appellatifs *propres*. Combien, parmi ces appellatifs, n'en voit-on pas qui nous paraissaient expressifs à la première rencontre que nous en avons faite, ou

Digitized by Google
Original from PENN STATE

à la première audition que nous en avons eue et qui, cependant, ont perdu leur éclat après qu'on les a prononcés dix fois devant nous? Le grammairien est là d'ailleurs pour nous fournir ces observations qui sont d'ordre universel, qui portent sur les idées générales dont la compréhension s'appauvrit à mesure que s'accroît leur extension. La richesse intellectuelle que renferment des personnages littéraires symboliques ne saurait être rendue tout entière par leurs noms. Il se produit pour ceux-ci l'oubli du sens étymologique : c'est « un phénomène qui se répète constamment et inévitablement dans le domaine sémantique », qui « favorise l'extension du domaine sémantique du mot, mais qui amène aussi nécessairement une disproportion entre ce mot et la chose (1) ». En outre, voici le philosophe ou l'esthète qui nous fait observer que penser c'est abréger. Ainsi la simplification est également due à une tendance générale de l'esprit ou à une faiblesse de notre pensée même en train de s'exprimer. Toute parole humaine est réductrice des choses qu'elle veut décrire. Le second phénomène s'accomplit avec les termes les plus ordinaires de la langue. Il est comme dans l'ordre premier du travail de l'intelligence. D'un autre côté, les mots évoluent, ou changent de portée, parce que chaque époque a sa façon de lire les œuvres du passé (2). Au surplus, pour le motif que des noms propres (comme ceux de nos types populaires) deviennent des noms communs, c'est-à-dire pour le motif qu'ils sont fréquemment employés, ils perdent fatalement de leur force première, de leur ampleur de vérité humaine et historique.

En conséquence, l'affaiblissement ou le rétrécissement de sens étant une sorte de loi de nature dans les langues, il n'y a point matière à surprise si les noms propres subissent cette

---

(1) NYROP, *Grammaire*, IV, p. 424.

(2) Voir notre étude sur les *Classiques jugés par les Romantiques*, dans le BULLETIN DE L'ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES DE BELGIQUE, t. VI, nº 2, novembre 1927.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

loi, s'ils se dépouillent plus ou moins de leur substance fondamentale. Néanmoins ce genre d'affaiblissement ou de rétrécissement, dans la circonstance présente, devrait nous causer quelque étonnement si nous réfléchissons qu'il s'accomplit au détriment de mots qui, mieux que les autres, semblent être protégés contre les atteintes d'un destin général. Les autres, les termes communs, sont livrés à tous les hasards de la déformation populaire, et cela parce qu'ils n'ont, pour les garantir, que les vagues indications de l'*usage*, de l'*emploi* ordinaire, avec aussi, nous ne l'oublions pas, les indications de ces ouvrages impersonnels qu'on appelle Dictionnaires et Grammaires. Tel n'est pas le cas pour les noms littéraires. Ils ont, derrière eux, si l'on ose dire, la protection ou la garantie du texte précis, du texte à la fois littéraire et historique qui les a mis au jour. Ce texte est pareil à ce document fixe et précieux que constitue la pièce désignée *instrument* dans les traités de paix et les actes diplomatiques. Ce texte, cet *instrument*, cet original ne bouge pas : il est le Coran, et l'on peut toujours s'y référer. Mais voilà! Quand on parle en termes littéraires, on ne fait pas toujours comme les diplomates; on n'a pas toujours le temps d'imiter leurs lenteurs, et l'on ne se réfère pas toujours à l'instrument. Bref, il en est de nos connaissances ou de nos citations en matière de types comme en matière de livres en général. Nous citons fréquemment sans avoir consulté tout l'ouvrage ou bien nous citons de seconde, de troisième et même de dixième main. Nous reproduisons les choses en à peu près. De la sorte, nous décharnons les types, ou nous les simplifions.

Ainsi se fait-il que tels noms littéraires ne sont plus guère que des *signes* ou des *étiquettes* d'une pensée, d'une notion morale; ils se vident, en bonne part, de leur sens initial, pour ne plus conserver et pour ne plus transmettre à nos cerveaux qu'une « réduction » de la vérité historique ou psychologique qu'ils contiennent. L'essence première et vivante s'en évapore plus ou moins et ils pénètrent, ils se rangent dans la case cérébrale de nos idées toutes faites. Comme un besoin instinctif

Digitized by Google
Original from PENN STATE

nous pousse à nous exprimer métaphoriquement, nous cherchons pourtant à nous en servir; nous les utilisons pour *bien parler;* nous usons des désignations de ces personnages à titre de termes figuratifs, mais sans veiller à ce que la correspondance soit précise et soutenue entre les pensées à rendre et les êtres de fiction qui nous les suggèrent. Ces êtres, qui circulent autour de nous, ou du moins qui ont l'air de porter en eux une pleine vie encore, nous deviennent des espèces d'*aide-pensée.* Parfois même, ils sont des dispenses de penser et, en tout cas, ils sont assez souvent de pures équivalences verbales, mais à valeur plus ou moins changeante d'après les personnes et les époques qui s'en servent.

On constate donc que le terme de *relativité* est susceptible d'interprétations diverses ou qu'il désigne plusieurs choses. Sous ce vocable, on est en droit d'entendre *rétrécissement, élargissement, renforcement, évolution* et même *perte de sens* (1). Il n'est pas toujours facile de savoir auquel de ces phénomènes nous avons affaire. Tandis que nous croyons être en présence d'une restriction de sens, le mot peut être considéré comme se renforçant d'un certain côté ou s'étendant dans une direction nouvelle : ainsi quelque chose s'est perdu de la valeur première, de la vertu spécifique de l'expression. Mais, sans nous attarder davantage à des observations sur la connexité qui rattache les phénomènes qu'il est permis d'appeler *rétrécissement, élargissement, renforcement, évolution, perte de sens,* nous estimons qu'il y aurait quelque intérêt à grouper des exemples de noms célèbres qui ont évolué ou qui se sont rétrécis au cours des siècles, ou bien aussi dont l'acception primitive s'est modifiée dans l'esprit des masses, et chez certains auteurs, pour des raisons d'ordre différent.

---

(1) Sur ce que des termes pareils ont d'indéterminé et de flottant, voyez NYROP. *Grammaire,* IV, p. 158, qui fait remarquer : « Arsène Darmesteter dit souvent *extension* là où nous serions plus disposé à dire *restriction* ».

Digitized by Google

Original from PENN STATE

§ 2. *Exemples de rétrécissement et d'évolution de sens.*

Baligant. — C'est une singulière évolution, déjà signalée d'ailleurs (I, pp. 74-75), que celle qui a conduit le nom de l'émir païen Baligant à l'acception de vaurien ou de vagabond.

Olibrius. — Aujourd'hui, comme nous l'avons noté (I, p. 308), toute idée d' « occiseur d'innocents » a disparu du nom. Il ne signifie plus que : un fanfaron, un homme qui fait l'entendu, un personnage ridicule et bizarre, un individu sans gêne, un hurluberlu.

Jean de Nivelle. — Le nom ne garde rien ou presque rien du sens d'autrefois qu'on croit trouver dans une œuvre comme le *Zigzag* (1), où Catin chantait :

On dit que la grosse Marthe,
En revenant de Montmartre,
En allant à Clignancourt,
Elle est cheute à la renverse.
Qu'en dis-tu, Jean de Nivelle?
C'est qu'elle a les talents courts.

Le personnage a son rôle de niais dans cette autre œuvre, plus récente : *Jean de Nivelle ou les Oreilles et les Perdrix*, folie-vaudeville en un acte par Georges Duval et Dumersan [Théophile Marion], du 17 février 1807. La pièce se passe à Paris, au Palais, et le héros, qui est clerc du procureur La Griffe, provient de Nivelles, en Brabant. « C'est un petit Belge », ainsi qu'on le qualifie. Son maître ayant eu des raisons de lui demander : « Pourquoi donc vous sauver toujours quand je vous appelle? », il répond : « C'est un tic de famille, vous le savez bien ». Étant amoureux d'Alexandrine Despoulies qui joue la comédie, il s'écrie : « C'est dans Geneviève de Brabant qu'il faut la voir. Quelle expansion de sensibilité! quelle noblesse de discours! quel langage! je me croyais encore en Belgique ». Son nom sert également à désigner un idiot dans le roman, daté de 1866, *La Mère Michel*, de Ponson du Terrail.

La Palisse. — Un cas d'évolution toute spéciale que le sien. On dit : *une vérité à La Palisse* (ou *Palice*), et l'on entend par là une vérité dans le genre de celles que proférait La Palisse, du moins d'après la chanson fameuse. Mais, dans cette chanson qui n'est qu'un récit d'un

(1) Voir ci-dessus, II, p. 80.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

bout à l'autre (voir I, pp. 328-330), le héros ne *parle* pas; il ne profère aucune des naïvetés que l'esprit populaire lui endosse. Aussi combien est fausse la formule qui revient si souvent dans nos conversations : *Comme aurait dit Monsieur de La Palisse*.

Gargantua et **Pantagruel**. — Souvent les simples équivalents de « grands mangeurs », ainsi que nous l'avons montré dans l'analyse de leurs caractères, et surtout pour Pantagruel (I, p. 222). Les deux noms ne sont point, comme on le sait, de l'invention du célèbre romancier du XVI[e] siècle : « Le personnage de Gargantua évoquait, au temps de Rabelais, un personnage d'ordre fantastique, bienfaisant, vengeur et protecteur du bon droit (1). »

Panurge, pour les lettrés, est toujours le Panurge de Rabelais, mais l'est-il pour les gens qui n'ont que de faibles lumières sur la littérature de la Renaissance? Jean Chantavoine répond sagement à la question en parlant de la mise à la scène du *Panurge* de Massenet : « Pour le public un peu fruste, Pantagruel, les syllabes de son nom évoquent vaguement des idées de beuveries et de ripailles, et Panurge, c'est l'homme aux moutons. Quels moutons? Ce serait beaucoup que de demander cela. On dit : *Les moutons de Panurge;* on entend à peu près ce que cela veut dire; rien de plus. Ces noms populaires et les images incertaines que suggèrent ces noms, voilà tout ce que le Français moyen qui peuple les salles de spectacle connaît ou garde de Rabelais » (*Revue hebdomadaire*, 28 juin 1913; article sur *Panurge* de Georges Spitzmuller et Maurice Boukay; partition posthume de Massenet) (2).

Le Français moyen est parfois plus instruit, car il voit aussi dans le nom du joyeux drille l'équivalent de l'*homme à tout faire*. C'est néanmoins une réduction de sens, mais elle est très fréquente : « Les *têtes à huile*, vous le savez, ce sont ces gagne-petit, ces citoyens de bonne volonté, qui ne font aucun métier et qui les pratiquent tous. Nos Panurges vendent tour à tour le buis bénit et les églantines jacobines, les confetti, le muguet et les cacahuètes. Ils louent des juchoirs sur le passage des grands enterrements, etc. » (Jean-Jacques Brousson, LES NOUVELLES LITTÉRAIRES, 18 juin 1927 : *L'Académie et les Journalistes*).

Bridoie. — Nos citations le rendent plus ridicule qu'il l'est en réalité.

---

(1) LEFRANC, *Rabelais*, I, p. XLVIII.

(2) Voir ci-dessus, I, p. 384.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Lustucru. — C'est aussi un nom qui possède son histoire. Le substratum essentiel qui nous en est resté ne retient plus, de la diversité sémantique de jadis, qu'un sens peu précis (I, p. 242).

Artaban. — Pour le public qui se sert du nom afin de « fleurir » son langage, de le rendre pittoresque, il y a là un vocable qui est symbole ou synonyme de fierté ridicule, et rien de plus. Artaban n'était pas exactement cela, mais, suivant la remarque d'un critique, « comme on ne lit plus guère La Calprenède, on a quelque peu dénaturé avec le temps cette héroïque figure. Artaban, si délicat, si noble et si généreux, ne nous fait plus aujourd'hui que l'effet d'un matamore, empanaché et vaniteux (1) ».

Sganarelle. — Il y a six Sganarelle chez Molière. « C'est, dit M. Lanson, sous un seul nom toute une famille d'esprits et de tempéraments (2) ». Le prince de Ligne pense sans doute à la famille entière lorsqu'il écrit : « Cet homme divin [Préville], dont on ne peut prononcer le nom sans se mettre à genoux, s'est créé, pour faire rire, un genre de comédie tout entier dans ses Sganarelles (3) ». — « S'il est vrai que l'illustre auteur du *Misanthrope* ait grimacé quelquefois ses autres figures, ses grimaces me sont chères, puisqu'elles sont vraies, et que je serais très fâché de voir ses Sganarelles meilleurs gentilshommes qu'ils ne sont (4) ». — « Je ne conçois pas comment on peut douter qu'un Sganarelle ne soit plus difficile qu'un Achille (5) ». On l'entend. Le prince de Ligne dit : « Un Sganarelle ». Et, d'après lui, c'est *le type de famille*. Mais à quoi pense d'ordinaire le public lorsqu'il cite Sganarelle, car, répétons-le, Molière a six personnages de ce nom dans son théâtre? Nous croyons que Pougin a raison lorsqu'il note : « Le Sganarelle auquel on fait le plus souvent allusion est celui du *Médecin malgré lui*, dont les saillies tantôt naïves, tantôt rusées, sont pleines d'un sentiment comique si complet et si vrai ; c'est à lui que l'on doit certaines locutions devenues proverbiales en quelque sorte : *Il y a fagots et fagots ; Voilà pourquoi votre fille est muette ; Nous avons changé tout cela*... Quant au Sganarelle du *Cocu imaginaire*, on ne s'est pas fait faute non plus d'y

---

(1) P. MORILLOT, *Le Roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours, Lectures et Esquisses*. Paris, G. Masson, p. 69.

(2) Voir ci-dessus, II, p. 555. Peut-être faut-il dire : *sept*.

(3) *Lettres à Eugénie*, éd. CHARLIER, p. 41.

(4) *Ibidem*, p. 52.

(5) *Mélanges*, t. XXVII, p, 244 (texte cité par CHARLIER, p. 58).

Digitized by Google
Original from PENN STATE

recourir pour caractériser un époux qui est ou se croit trompé (1) ». Ce sont là les deux Sganarelle les plus populaires. Le premier vit par ses *mots* : ils ont maintenu son souvenir. Mais le second n'a-t-il pas plus de vogue? N'est-il pas plus souvent cité, et pour la raison que son nom a pris la valeur d'une désignation d'espèce (Un Sganarelle : un mari trompé), avec une dérivation possible : *sganarelliser* (2)? Les allusions ne manquent pourtant pas, dans les livres et dans la vie, au Sganarelle de *Don Juan*. Il profite de la popularité de la pièce de 1665. D'ailleurs, il a été repris plus d'une fois pour cette raison en littérature : ainsi dans le *Don Juan* de Jean Aicard ou les *Scrupules de Sganarelle* de Henri de Régnier.

Don Juan. — De l'ensemble des traits qui constituent sa physionomie : « inconstance, orgueil, égoïsme, méchanceté, impiété, fourberie, ... vigueur, beauté, bravoure, esprit, générosité, amour de l'idéal », la mémoire populaire n'a guère retenu que la *notion* ou l'*idée* d'amoureux séduisant et volage. (Voir ci-dessus, II, pp. 209-210.) Pour cette mémoire, pour le vulgaire, Don Juan c'est tout coureur de femmes, tout coureur de bals de barrière, voire tout freluquet, tout bellâtre. Aussi, « que de libertins sans esprit et sans cœur, que de sots vaniteux se sont imaginé qu'ils ressemblaient à ce monstre de perversité grandiose et se sont crus la griffe et la dent du tigre, alors qu'ils n'avaient que la vile méchanceté, les ongles et la grimace du singe! » (L. De Monge, *Études morales et littéraires*, II, pp. 381-382.)

Tartuffe. — Le personnage de Molière est un hypocrite de religion. Son nom et ses dérivés (*tartufferie*...) se sont appliqués à divers modes d'hypocrisie (mœurs mondaines, politique, etc.). Voir nos reprises directes ou symboliques du type et du nom (I, pp. 386-392).

Maître Jacques. — La nature de son évolution a déjà été signalée lorsqu'il a été présenté dans le rôle essentiel et particulièrement significatif qu'il a pris devant la postérité à cause des quelques tirades où il était « un maître Jacques » (I, p. 320). Mais, dans la pièce de Molière, *L'Avare*, il n'est pas qu'un factotum. C'est, en même temps, un valet qui connaît son maître et qui nous en révèle les traits caractéristiques. Il se distingue par une certaine finesse et aussi par une hâblerie d'entremetteur. Mais, encore une fois, l'esprit public ne s'est pas encombré de ces détails et il n'a retenu que l'idée symbolique du maître Jacques *cocher-cuisinier*.

---

(1) *Dictionnaire du Théâtre*, p. 674.

(2) Voir ci-dessus, I, p. 293.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Monsieur Jourdain. — Un bourgeois gentilhomme, un bourgeois vaniteux. La survivance de son mot célèbre a réduit son type, pour bien des regards, à n'être plus que le Monsieur qui fait de la prose sans le savoir... (I, p. 319.)

Le Paysan du Danube. — Dans la fable de La Fontaine, c'est l'homme qui, sous des dehors grossiers, cache une nature élevée :

Il ne faut pas juger les gens sur l'apparence.

« Toute sa personne velue représentait un ours, mais un ours mal léché », mais, lorsqu'il parle devant le sénat romain, chacun s'étonne; chacun admire le grand cœur, le bon sens, l'éloquence de ce sauvage... Notre vocabulaire comique paraît avoir oublié la noblesse morale qui le distingue. Il ne le cite que pour évoquer son type physique, *grotesque*; il ne le connaît plus que pour signifier l'être mal bâti, d'allures épaisses : « C'est un paysan du Danube ». Il n'y voit plus ou presque plus le sens d'*homme aux vérités* qui se trouve impliqué dans le titre du journal de Poitevin : *Le Paysan du Danube* (1848) : ci-dessus, II, p. 180.

Séide. — Le mot sert communément à désigner un *partisan*, un serviteur, un adepte convaincu. Mais ce sens exprime-t-il bien l'épouvantable fanatisme que le personnage incarne dans la pièce du célèbre philosophe? Nous ne le pensons pas. Qu'on lise, pour s'en convaincre, la scène de l'égorgement de Zopire par son fils Séide, qui, notons-le cependant, est inconscient de son acte.

Bartholo. — Il est à moitié finaud; il possède quelque flair. Son nom évoque dans l'esprit public un degré d'imbécillité ou de « ganachisme » qu'il n'a point comme tuteur de Rosine.

Figaro. — On l'a souvent appelé le dernier des valets. Il n'a plus grand'chose — ou il n'a presque plus rien — du serviteur traditionnel, du serviteur qui pille la maison comme les conseillers flétris par Ruy Blas dans le *Bon appétit, Messieurs!* Beaumarchais définit même le Figaro du *Mariage* (dans la préface) en disant qu'il est « l'opposé des valets ». Il note encore : « Ce n'est pas le malhonnête homme de la pièce; en le voyant forcé par son état de repousser l'insulte avec adresse, on lui pardonne tout, dès qu'on sait qu'il ne ruse avec son seigneur que pour garantir ce qu'il aime et sauver sa propriété ». Au fait, d'après le sentiment des lecteurs et des spectateurs que Beaumarchais compte depuis cent cinquante ans, c'est plutôt l'honnête homme qui « ruse » pour défendre le peuple et même qui l'incarne. — Mais un autre caractère du personnage a pris devant la postérité un

Digitized by Google
Original from PENN STATE

relief particulier : Figaro signifie *barbier*. Et pourtant, il ne l'est pas, à l'exclusion de toute autre activité professionnelle. Voyez-le dans le *Barbier de Séville* : il apparaît en aide du médecin Bartholo, en chantre, en joueur de guitare, en poète, et aussi en barbier, mais il est peu un porte-rasoir, encore qu'il fasse l'allusion bien connue à ce gagne-pain dans sa rencontre du début avec le comte, tandis qu'il rappelle à son ancien maître tous les métiers et tous les pas inutiles qu'il a faits à travers le monde : « ... A la fin convaincu que l'utile revenu du rasoir est préférable aux vains honneurs de la plume; ... riant de ma misère, et faisant la barbe à tout le monde; vous me voyez enfin établi dans Séville, et prêt à servir de nouveau Votre Excellence en tout ce qu'il lui plaira m'ordonner... » Il se met au service de Son Excellence pour l'aider dans ses entreprises amoureuses contre le docteur Bartholo, et il prouve que « quand la jeunesse et l'amour sont d'accord pour tromper un vieillard, tout ce qu'il fait pour l'empêcher peut bien s'appeler à bon droit la *Précaution inutile* ». Ce mot de la fin nous livre le sens de l'œuvre qui se nomme le *Barbier de Séville ou la Précaution inutile*. Le dit barbier n'y est guère qu'*intrigant*, selon l'expression familière à la littérature comique du temps. Il y tient le rôle de la « dame d'intrigues ». C'est un entremetteur, un « Dariolet ». — Dans le *Mariage*, il est valet de chambre du comte et concierge du château d'Aguas Frescas; il est encore un homme d'intrigues, mais qui doit chercher à se débrouiller. Rien ici ne rappelle essentiellement l'homme du rasoir.

Chauvin. — Dans les lithographies et les œuvres de théâtre auxquelles il paraît devoir l'existence, Chauvin est le type du jeune conscrit naïf et patriote. De nos jours, on ne voit plus en lui que le représentant symbolique du patriotisme outré et tapageur.

Robert Macaire. — Voir ci-dessus, II, pp. 302-306.

Pipelet. — Voir ci-dessus, II, p. 229.

Jérôme Paturot. — On ne lit plus beaucoup Louis Reybaud, qui eut poutant ses heures de gloire avec *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale* (1842). Néanmoins son héros est encore connu et cité. Mais comment l'est-il? Dans le roman, il représente l'homme qui s'essaie à tout et ne réussit en rien, l'homme aux grandes ambitions et qui sombre presque dans le grotesque. Le lexique d'aujourd'hui l'a dépouillé, en bonne partie, de sa signification originelle. On ne l'entend plus guère mentionner que dans de vagues allusions qui se réfèrent au titre de l'œuvre et qui s'appliquent à un homme en quête d'un emploi (I, p. 304).

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Pandore. — Symbole de l'obéissance passive. L'idée est souvent absente des citations courantes qu'on en fait. Le nom ne désigne plus qu'ironiquement un gendarme. Cf. *Figaro* = barbier.

L'évolution de sens se produit aussi dans les noms venus de l'étranger.

Sacripant. — Emprunté de l'italien *sacripante*, nom d'un personnage de l'Arioste, qui l'avait tiré de l'*Orlando innamorato* de Bojardo (1). Le mot est passé en français avec l'acception de « Rodomont, faux brave »; mais cette acception a vieilli; elle a fait place à celle de vaurien, mauvais drôle, homme capable de toute violence ou de tout mauvais coup. Peut-être qu'ici l'influence de *chenapan* s'est exercée (2).

Rodomont. — Ainsi défini par le *Dictionnaire* de Ménage : « C'est ce Roi d'Alger, brave, mais altier et insolent, si connu par le portrait qu'en font le Boïardo et l'Arioste, dont les Poëmes sont entre les mains de tout le monde : d'où il est arrivé qu'on a nommé *Rodomonts* tous ceux qui par leurs manières paroissoient ressembler au Rodomont de ces deux Poëtes... Il est pourtant bon de savoir que le surnom de *Rodomont* n'a pas été originairement injurieux. Ce Roi d'Alger, en effet, tel que les deux Poëtes Italiens l'ont imaginé, ressemblant fort à l'Achille d'Homère, Louis de Gonzague, duc de Traietto, distingué par sa force et par son courage, se fit un honneur d'être surnommé *Rodomont*. L'Arioste, qui en avoit été l'occasion, étoit son contemporain, et peut-être est-ce par reconnoissance que Louis de Gonzague, qui joignoit à ses autres grandes qualités un talent admirable pour la poësie Toscane, le célébra par ces belles Stances qu'on peut voir dans le recueil de Dolce. J'ajoute à ceci, que *Rodomont* est devenu en Italie un nom de baptême. J'ai vu des vers Latins imprimés de *Rodomons Germonius*, frère d'Anastase. Et si l'on en croit le Castelvetro sur la Poëtique d'Aristote, page 212, de l'édition de Bâle, les Rodomonts, Sacripans, Gradasses et Mandricars du Boïardo, n'étoient que des noms de Paysans du Comté de Scandiano, dont le Boïardo étoit Seigneur (*Glossaire sur les Noëls Bourguignons*, au mot *Rôdômon*) (3) ».

---

(1) Sauvage et cruel chez Bojardo, il devient comique chez l'Arioste, qui en fait un personnage brave et ridicule à la fois.

(2) NYROP, *Grammaire*, IV, p. 367.

(3) *Dictionnaire étymologique de la Langue françoise avec les origines françoises de M. de Casseneuve* [etc...]. Nouv. édit. par A.-F. JAULT. Paris, Briasson, in-fol., II, p. 413.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Dulcinée. — Le nom a perdu de sa signification livresque, pour n'être plus que l'équivalent ironique de « femme aimée ». — **Maritorne**, la compagne littéraire de Dulcinée, représente tout simplement, dans le vocabulaire français d'aujourd'hui, une fille laide et malpropre. (Voir ci-dessus, II, p. 227, le *détournement ironique*.)

*
* *

Le même genre d'évolution s'observe également dans les dérivés. On sait qu'en règle générale les dérivés s'éloignent de leurs primitifs par le sens. La chose arrive pour nos catégories de mots. Exemples : *donjuanisme, donjuanesque* (Voir aussi II, p. 591).

III. — Les causes de l'évolution des sens.

§ 1. *L'ignorance du public citateur.*

Le public cite, mais il ignore souvent l'origine de sa citation, ou il ne la connaît qu'imparfaitement. Il vit souvent, ainsi que nous l'avons déjà noté, dans une espèce d'inconscience à l'égard de ce que son langage contient de livresque. La chose se comprend, et l'erreur s'explique. Après tout, s'il altère le sens des noms propres, il n'est pas plus coupable en la matière qu'en telle autre, de nature moins distinguée. Ainsi, lorsqu'il emploie des mots de la langue usuelle, il n'est point tenu de connaître l'étymologie de chacun d'eux ni la diversité de ses sens. Du reste, le linguiste ne nous l'a-t-il pas fait remarquer au sujet du nom propre en général? « Que représente un nom propre? Le plus souvent rien. Combien de gens, parmi les plus cultivés, ont une idée précise et exacte d'un Périclès, ou d'un Auguste, ou d'un Louis XIV, ou d'un Frédéric II?... Combien même de ces noms éveillent dans leur esprit des idées nettes? Ce n'est le plus souvent qu'un poids mort dont ils chargent leur cerveau » (1).

---

(1) Vendryes, *Le Langage*, p. 22. — Voir ci-dessus, I, pp. 27-28.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

§ 2. *La loi du moindre effort.*

§ 3. *La tendance de l'esprit à la simplification.*

La loi du moindre effort est une des lois de la vie de l'esprit comme de celle du corps. L'esprit n'aime pas à s'encombrer de détails, et c'est ainsi que les figures littéraires se simplifient ou bien perdent quelque chose de leur signification essentielle, de leur valeur première.

§ 4. *Le créateur d'un type ne lui a pas donné une physionomie très nette.*

L'imprécision dans l'emploi du terme peut tenir à la conception même du personnage. Plus d'un nom propre, devenu symbolique, a été créé de la sorte. C'est le cas pour Tartuffe. Les interprétations diverses que les acteurs en ont données prouvent que le rôle est « contradictoire ». Celui d'Harpagon manque quelque peu de clarté, à force d'être poussé dans le sens de l'abstraction. Alceste et Philinte restent encore énigmatiques, malgré les innombrables commentaires dont ils ont été l'objet (1).

Mais l'essence morale de ces personnages de Molière, et d'autres types venus d'ailleurs, est d'une nature qui nous ferait tout aussi bien dire :

§ 5. *Le type peut être, en retour, d'une richesse psychologique tellement grande que chaque époque l'interprète à sa façon. En d'autres termes : Chaque homme ou chaque époque imprègne les mots de sa propre personnalité.*

§ 6. *Les personnages populaires, même les plus vivants, ont perdu de leur vérité historique* (2).

---

(1) Voir les chapitres III et IV.
(2) Chap. III, 1re partie, § 3.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

§ 7. *La musique qui souvent popularise les types souvent aussi les simplifie.*

La musique a certes une grande puissance évocatrice et, de nos jours, au théâtre, on a essayé d'en faire un art pénétrant les âmes sorties des livres, un art descriptif et psychologique. Mais autrefois, et surtout lorsqu'elle appliquait ses rythmes à des types populaires, elle ne visait guère à en rendre les côtés intellectuels ou pensants. Aussi Figaro, dans sa teneur originale chez Beaumarchais, est l'expression de l'*esprit nouveau* ou républicain. Mais son caractère, devant le public du XIX^e^ siècle est, d'après les mots de Vapereau, « surtout resté un symbole de ruse, d'intrigue, de vivacité habile et hardie. Ce qui a contribué à effacer les côtés sérieux de Figaro au théâtre, c'est la reproduction du personnage par un art qui n'était pas susceptible de le rendre dans sa complexité morale, c'est-à-dire la musique. Mozart, Paeziello, Rossini ont donné à Figaro une popularité nouvelle, mais en rapetissant sa personnalité » (1).

Encore que des réserves puissent être faites sur l'inaptitude de la musique à rendre la complexité morale d'un personnage sorti très vivant des mains d'un écrivain, encore que nous ayons parlé ailleurs de l'enrichissement psychologique que les fictions littéraires pouvaient recevoir des compositeurs (2), il est permis de penser que les opéras et les opéras-comiques de *Panurge*, *Manon Lescaut*, *Héloïse*, *Paul et Virginie*, *Chérubin*, *Carmen*, ne retiennent pas *toute* la substance livresque des œuvres consacrées à ces types par Rabelais, Prévost, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Beaumarchais, Mérimée.

IV. — Les enseignements a dégager des chapitres précédents.

Nous touchons au terme d'un long voyage, d'un voyage assurément trop long au gré du lecteur, mais trop court selon

---

(1) Dictionnaire universel des Littératures, s. v. *Figaro*.
(2) II, pp. 229-232.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

nous. C'est qu'en réalité il n'a point de terme. Notre travail est sans limites.

Il est sans limites, et, par conséquent, il ne renferme pas tout ce que semblait promettre son titre. Nous avons pourtant à nous faire pardonner des omissions voulues ou qui proviennent d'hésitations justifiées. Si nous ne l'avions déjà dit, le lecteur l'aurait évidemment deviné; et d'ailleurs il a pu le constater : nous avons hésité à prononcer, pour des personnages connus, le *dignus est intrare*. En pareille matière, le certificat d'admission est quelquefois difficile à décerner. Les indices révélateurs, les moyens de détermination exacte font défaut. On le sait : il n'existe pas de toise officielle pour préciser la taille des grands hommes en littérature. Semblablement, l'appareil reste encore à trouver qui permettrait d'indiquer les conditions que doit réunir une invention artistique pour qu'elle puisse être proclamée populaire. Néanmoins, nous avons pris sur nous d'établir des *signes de reconnaissance*, des moyens de détermination. Il le fallait bien. Il fallait bien recourir à ce que le menuisier appelle une *toise mouvante*, ou à cette règle creuse qui en contient une autre qui est mobile. Notre règle a été mobile, mais il n'en subsiste pas moins des hésitations pour certains cas, des hésitations qui s'expliquent, non seulement par le caractère indécis des fictions littéraires qu'on aurait voulu citer, mais aussi par notre manque de recul à leur égard; elles ne sont pas assez loin de notre époque pour que nous osions nous prononcer sur leur valeur : en effet, sont-elles déjà, dans le vocabulaire allusif, une véritable monnaie d'échange? ont-elles subi, d'une façon suffisante, l'épreuve du temps? Telle est la considération qui nous a fait ranger des personnages comme Ubu Roi et Cyrano de Bergerac dans la catégorie des gens qui attendent, parmi les héros qui sont peut-être en train de passer au rang de types proverbiaux. Mais si les jours présents amènent devant nous des figures dont l'avenir reste incertain, les jours anciens, ou des jours plus anciens, ont également de ces noms qui sont, pour nous, marqués du même signe interrogatif.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Exemples : Le Huron ou l'Ingénu de Voltaire (1767) qui, suivant les mots de l'auteur, « dit toujours naïvement ce qu'il pense ». — Estelle et Némorin de Florian (1788) : il s'en est fallu de peu que les lettrés les citent proverbialement comme types de bergers, mais de bergers dans la bergerie desquels le loup ne pénètre jamais. — Annette et Lubin, de la pastorale de Marmontel et de ses suites à la scène : représentants symboliques de l'amour champêtre. — Rocambole : personnage qui joue un rôle de premier plan dans des œuvres très nombreuses de Ponson du Terrail, œuvres constituant une biographie continuée : *Les Exploits de Rocambole; La Résurrection de Rocambole*; *Le dernier mot de Rocambole; La Vérité sur Rocambole en prison; Rocambole, nouvel épisode; Le Retour de Rocambole*, etc. (1853 et années suivantes). L'auteur définit son héros : « Le bandit audacieux et sceptique, toujours sûr de lui, toujours confiant en l'avenir, toujours dédaigneux des avertissements de la destinée ». *(Les Exploits de Rocambole;* III. *La Revanche de Baccarat).* C'est le porteur de faux noms, l'éternel déguisé, l'escroc-fantôme, le forçat qui s'évade toujours, qui échappe à toutes les poursuites, le Fregoli du monde des escarpes. C'est, par conséquent, un proche parent ou un descendant de Robert Macaire, et (qui sait?), s'il avait été transporté à la scène et lancé par un Frédérick Lemaître, il pouvait atteindre la retentissante fortune du bandit des Adrets. Il a cependant conquis les faveurs des masses populaires. Ses aventures l'ont porté très près du monde des personnages symboliques. — Boubouroche : c'est le héros d'une nouvelle, portant ce titre, de Georges Courteline. Le plaisant et profond écrivain en a tiré une pièce en deux actes (27 avril 1893). Il aurait pu l'intituler : « Le plus heureux des trois ». Boubouroche connaît son infortune, mais il finit par croire que « ce n'est pas arrivé ».

En même temps que de ces personnages, qui sont de grandes personnes, nous aurions dû peut-être nous occuper aussi de divers petits garçons et de diverses petites filles appartenant à

Digitized by Google
Original from PENN STATE

une littérature que nous n'avons pourtant pas négligée : la littérature enfantine. Elle a des noms à succès qui reviennent constamment dans ses productions : Lili, Toto, Tata, Bob, Fanchon, Nicodème, Titi... Ce dernier est un nom commun. Il désigne le gamin de Paris, le gamin des rues. Mais *un titi* peut devenir *Titi*, et alors Titi peut être un héros littéraire comme chez Pierre Gilles : *Titi I^er^, roi des gosses, grand ciné-roman moderne* (1926; paru dans le *Matin*, de Paris).

. . . . . .

Tout compte fait, nous observons qu'ayant déjà dit beaucoup de choses, nous méritons le reproche de ne pas avoir dit assez. Notre chapitre des reprises aurait dû renfermer plus d'indications, et nous aurions pu d'ailleurs le « faire valoir par nombre », suivant une expression de Montaigne. En dehors de toutes les œuvres citées dans ce chapitre et plus loin, œuvres qui sont des suites de quelque étendue et qui, de ce chef, occupent une place visible ou apparente dans la littérature « classée », que d'autres moins longues existent — menus contes, piécettes, versiculets, fantaisies, esquisses, broderies légères, productions d'un jour — qui sont aussi des suites, mais qui ne seront jamais recueillies dans des livres ordonnés, ou dont les bibliographes ne songent pas à fournir le relevé! Ce sont comme des broutilles qui gisent au bord des chemins par où ont passé des types, soit à vogue inépuisable, soit à succès limité. Nous les avons généralement laissées là, parce que les ramasser, c'eût été viser un résultat qui ne nous paraissait pas être en proportion de l'effet. On a constaté que notre liste des reprises du premier volume contenait trente personnages et que le recensement établi à leur sujet portait sur des centaines de reprises... Tout n'y est donc pas. Chaque cas particulier pouvait donner lieu à des investigations plus poussées, mais les détails indiqués suffisent à montrer la manière dont les renouvellements s'effectuent dans ce groupe des « individuels ». Rien ne justifie notre silence sur plusieurs autres types du même groupe, ni sur des types du groupe des personnages généraux, si ce n'est, comme nous l'avons dit, la

Digitized by Google
Original from PENN STATE

crainte de prolonger des exposés qui n'étaient déjà que trop développés parce que trop énumératifs. D'autre part, sur cette même question des inévitables lacunes, on voudra bien réfléchir sans doute que, si même notre enquête eût été complète, demain déjà elle cessait de l'être, puisqu'elle avait en vue une matière indéfiniment extensible ou toujours en mouvement, une matière qui, par quelque endroit, s'étend à chaque heure nouvelle que vit la littérature. Mais un point essentiel pour nous n'était-il pas, en examinant des personnages populaires, de mettre en lumière les procédés habituels et les mentalités courantes des auteurs qui ont repris ces personnages? N'était-ce pas une méthode d'exposition plus instructive et plus probante à cet égard que la méthode consistant à tout énumérer comme dans un *registre de population?* Notre ouvrage tend spécialement à *prouver* et à *faire comprendre*. Peut-être ce travail qui oscille entre l'histoire littéraire et la critique impressionniste aura-t-il le modeste mérite de suggérer à des chercheurs telles observations utiles pour l'étude de la création artistique et de la sémantique. Peut-être contient-il quelques enseignements susceptibles d'intéresser à la fois le linguiste, l'historien, le psychologue et le littérateur.

§ 1. *L'enseignement pour le linguiste.*

De l'étude des types populaires il se dégage des observations sur des phénomènes d'ordre sémantique, observations qui pourraient s'intituler ainsi : 1° Les sources du renouvellement du langage; 2° Le rôle essentiel de la métaphore en pareille matière; 3° Le langage est un fait social; 4° La participation de l'individu est plus considérable dans la formation de son vocabulaire que dans celle de sa phonétique et de sa morphologie; 5° Le langage n'est qu'un système de signes; 5° Le sens des mots n'est pas absolu; il est à la fois circonstantiel et conventionnel; 7° Il existe toujours une disproportion plus ou moins grande entre le *mot* et *la chose*; 8° L'homme a une tendance

Digitized by Google
Original from PENN STATE

naturelle à penser par association d'idées, par analogies ; 9° « Il n'y a pas de limite fixe entre les noms propres et les noms communs » (1).

Sur ces divers points, tout est dit, ou à peu près, dans les chapitres précédents. On y a vu comment « la formation et le développement du langage sont associés intimement à la formation et au développement de la pensée humaine » (2) ; comment la littérature et la vie prennent contact de diverses façons, et spécialement se fondent l'une dans l'autre en vertu de la disposition de notre esprit à l'analogie et au rapprochement d'idées. D'un autre côté — on l'a pareillement vu — l'instabilité des frontières qui séparent les noms communs a naturellement favorisé l'enrichissement du vocabulaire général par l'adjonction, longuement examinée plus haut, d'emprunts faits à la liste des types littéraires illustres.

Mais le linguiste aurait encore d'autres observations à formuler. Il nous dirait que des différences se remarquent dans l'ensemble des mots considérés comme signes, et qu'en réalité il n'y a que les termes scientifiques qui soient adéquats à l'idée. Il ajouterait : « La plupart des noms sont dépourvus de cet avantage qu'ont les mots techniques. Ils nomment, mais sans définir. Parmi ces noms, les uns expriment l'idée : *presse-citron*. D'autres nomment aussi, mais ils n'ont rien en eux-mêmes qui les attache spécialement à la chose signifiée, tels *hache, main, pied*. C'est la tradition qui en fait le signe de l'idée. Il en est particulièrement ainsi dans les mots empruntés : *balcon*, *imbroglio*. Le lien entre le signe et la chose signifiée a été noué hors de chez nous, chez le peuple d'où ces mots sont venus ; il

---

(1) NYROP, *Grammaire,* IV, p. 359, qui complète en disant : « Presque tous les noms propres peuvent s'employer comme noms communs ; et beaucoup de noms communs passent au rang de noms propres. Il y a entre les deux groupes une fluctuation continuelle. » Pour la même question, voir F. BRUNOT, *La Pensée et la Langue,* p. 39. Sur les divers phénomènes que nous signalons ici, voir NYROP, pp. 13 et 76 ; CH. BALLY, *Le Langage et la Vie,* p. 40 ; A. DAUZAT, *La Philosophie du Langage,* p. 10.

(2) A. DAUZAT, *La Philosophie du Langage,* p. 10.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

n'est pas perceptible pour nous (1) ». Mais le linguiste distingue également deux catégories de mots au point de vue de leur valeur pittoresque, en quelque sorte : les mots opaques, inexpressifs, les mots dont les éléments constitutifs ne disent rien, ne parlent pas (*cheval, vache, chien, âne*), et les mots transparents, descriptifs, qui dénomment l'objet par un trait extérieur, par une particularité (*basset, chat-huant, chauve-souris, gros-bec, hoche-queue, perce-oreille*)... Parmi les noms de types, nous en avons qui expriment l'idée ou qui même la décrivent : Trissotin, Monsieur de Crac, (Joseph) Prudhomme. Mais il en est d'autres dont on peut dire aussi que c'est la tradition qui en a fait le signe de l'idée. Ils ne sont devenus significatifs, pour la plupart, que grâce au sens que leur a conféré le succès. Si un lien s'est formé entre le signe et la chose signifiée, c'est dans le cerveau des écrivains, en vertu d'un travail plus ou moins conscient à l'ordinaire, et c'est également dans l'intelligence du public qui a compris et approuvé (2). Peut-être faudrait-il noter ici, avec Stuart Mill, que les noms propres dans la vie habituelle (sans qu'il y ait eu intervention des littérateurs pour en modifier l'allure et la portée) « désignent des individus, mais qu'ils n'affirment pas, qu'ils n'impliquent pas des attributs appartenant à ces individus. Lorsque nous appelons un enfant Paul, ou un chien César, ces noms servent simplement à indiquer ces individus comme sujets possibles de discours. Sans doute, on peut dire qu'il a dû y avoir quelque raison de leur donner ces noms plutôt que d'autres; et cela est vrai; mais le nom, une fois donné, reste indépendant du motif (3) ». Pareillement. les noms propres littéraires n'ont en eux-mêmes ou en principe aucune signification si ce n'est quand ils sont descriptifs ou qu'ils renferment une consonance particulièrement expressive,

---

(1) F. BRUNOT, *La Pensée et la Langue*, p. 76.

(2) Voir ci-dessus, II, pp. 421 et suiv.

(3) JOHN STUART MILL, *Système de Logique déductive et inductive*, trad. par LOUIS PEISSE, 5e édit. Paris, Alcan, 1904, I, p. 35.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

mais, étant porteurs d'une idée symbolique et vivante, étant évocateurs de cette idée, ils possèdent le privilège d'indiquer ou d'affirmer quelque chose. Ils sont souvent des images sonores et ils font penser au vers de Hugo :

Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant.

Mais (nous l'avons également noté), d'après d'autres constatations courantes de la linguistique, l'*être vivant*, ou le mot en général, est mobile, ondoyant, changeant; le sens des termes s'élargit, se rétrécit, s'atténue, se renforce et, aussi, se détermine d'après les circonstances, d'après des accidents fortuits. Aussi (pour reproduire une observation antérieure) n'est-ce pas chose curieuse, lorsqu'on y réfléchit, que le sort fait, par une action circonstancielle de la littérature, à des noms et des prénoms qui d'abord s'employaient sans que rien de spécialement intellectuel ne s'éveillât dans l'esprit lorsqu'on les prononçait? Ils ont subi par cette action une modification de sens qui peut être, pour tels d'entre eux, une bizarre dépréciation : Agnès, Alphonse, Arnolphe, Bazile (prénoms), Angot, Delobelle, Dumollet (noms). C'est un sort peu enviable qui leur est échu, alors qu'ils partageaient tout d'abord la fortune commune dans les colonnes banales du Calendrier ou du Bottin!

*
* *

Mais, à formuler ainsi restrictions et réserves (en cet endroit comme dans nos pages précédentes), nous risquons de laisser au lecteur l'impression d'une mésestime, de notre part, concernant la valeur du vocabulaire littéraire dont nous avons essayé de montrer la constitution historique. Ce serait un effet produit assurément contre notre gré. Nous avons posé une sorte de *thèse :* elle avait pour objet d'établir la portée et les sources de ce vocabulaire (Introduction; chapitres I à V). Mais nous avons pensé que l'*antithèse* existait en cette façon que, pour la masse, pour le grand public, l'ignorance des sources et du sens réel ou premier des noms réduisait leur portée plus ou moins (ici plus, là

Digitized by Google
Original from PENN STATE

moins). Toutefois, la *synthèse* peut venir qui mettrait les choses au point et qui conclurait à peu près par ces mots du linguiste : « L'oubli du sens étymologique qui favorise l'extension du domaine sémantique du mot amène nécessairement une disproportion entre le mot et la chose. Mais cette disproportion n'est ordinairement perceptible qu'à celui qui connaît l'historique du mot en question, et le défaut de justesse ne rend pas le mot moins utile ou moins applicable : il ne frappe pas l'esprit de celui qui parle, comme il ne trouble pas l'entendement de son interlocuteur. La disproportion est le plus souvent latente et ne gêne personne » (1). Au reste, s'il y a dans le grand public une erreur, c'est une erreur qui renferme un côté éducatif au point de vue sociologique. N'est-il pas intéressant d'observer, en dehors de la vitalité propre des créations de l'esprit, la manière dont leur existence se prolonge auprès de la postérité ou se conserve dans le souvenir des générations? Mais d'ailleurs, notre vocabulaire littéraire garde bien sa valeur chez les citateurs informés. Ils y trouvent comme un terrain d'entente ou une mesure pour réaliser entre eux une espèce d'entente dans l'ordre des jouissances esthétiques. Entre eux, ils jouissent de la saveur, du goût *sapide* des termes choisis qu'ils prononcent. Victor Fournel disait : « Molière crée des êtres réels et des types dont le nom désigne tout un genre, plus énergiquement que ne le pourrait faire le nom commun auquel ce nom propre est substitué. Un *tartuffe* et un *harpagon*, cela dit plus et mieux qu'un hypocrite et un avare : le vice prend un corps par le mot même, et le personnage nous apparaît » (2)... Nous n'oublions pourtant pas ce que nous avons écrit au sujet de l'affaiblissement du sens des noms devenus populaires. On pourrait comparer tels de ces noms à des monnaies démonétisées : elles ont perdu leur valeur d'échange; elles sont retirées de la circulation, mais

---

(1) NYROP, *Grammaire*, IV, p. 424.

(2) *Le Théâtre au XVII^e siècle*, p. 139.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

elles ont laissé parmi nous les mots qui les désignent. En effet, nos livres ne nous racontent-ils pas encore, par exemple, les aventures du bohème qui n'a *ni sou ni maille*, qui se trouve sans un *denier*, ou bien à qui ne reste plus un *rouge liard*; — du bohème qui, apercevant l'ami oublié que le hasard met sur son chemin, court vers lui ou plutôt vers le *louis* (le campagnard dirait : le *napoléon*) qui le sauvera momentanément de la misère? Combien ce vocabulaire, fait de *sou* et *maille*, de *denier* et de *liard*, de *louis* et de *napoléon*, combien ce vocabulaire qui, en somme, ne répond plus à la réalité contient néanmoins de saveur pour ceux qui l'emploient! Pareillement, des noms littéraires se rencontrent, dont la vie littéraire est plus ou moins éteinte aux yeux de bien des gens et qui pourtant leur rendent quand même le précieux service des monnaies hors cours : *artaban*, *gogo*, *calicot*, *séide*, *olibrius*, *péronnelle*, *barbacole*, *chauvin*, et autres encore. Ces monnaies furent; elles ne sont plus, mais leurs noms nous restent. Ces types furent; ils ne sont plus ou presque plus, mais leurs noms nous restent. Songez donc s'ils n'étaient pas là! Nous croirions que notre imagination a baissé!

Ainsi donc, bien que l'essence d'une création littéraire ne soit pas toujours rendue entièrement par le mot, celui-ci remplit un rôle utile dans nos conversations, puisqu'il exprime notre idée. D'ailleurs le style figuré de n'importe quelle provenance a ses termes périmés ou figés. Ils se maintiennent toutefois parce qu'ils renferment en eux-mêmes un genre ou un pouvoir de coloration qui, pour n'être qu'apparent dans maintes circonstances, n'en produit pas moins son effet. La science aura beau nous enseigner que l'infiniment petit ne s'appelle plus l'atome. L'écrivain, ou l'homme en général, désireux d'imager son style, ne s'empêchera point de dire « qu'un tel n'a pas un atome de bon sens ». Aussi bien du reste, le parler allusionnel peut-il être rangé dans les parties

Digitized by Google
Original from PENN STATE

élevées du langage (1) : Une sensation d'art s'y attache, malgré ce que le vocabulaire utilisé a perdu de sa viguenr primitive dans sa course à travers le monde; l'emploi des appellatifs désignant des créations de l'esprit est un renforcement de pensée qui a son prix pour ceux chez qui la citation représente une véritable opération intellectuelle, — chez qui la chose signifiée et son signe conventionnel forment un tout substantiel. Leur parler allusionnel participe alors de la nature de l'argot, ou bien il est argotique comme tout langage allusionnel. Ce dernier terme — le terme argot — n'a rien qui doive effaroucher : il n'est point vulgaire sous notre plume, car, malgré son acception usuelle qui semble péjorative, ne désigne-t-il pas, tout simplement, un vocabulaire spécial, un vocabulaire propre à une catégorie d'êtres déterminés? Et même, il n'existe pas de classe sociale, de milieu, de profession, de groupement intellectuel du genre le plus distingué qui n'ait le sien. Dans ces argots, la métaphore (figure que nous avons relevée comme étant nôtre) apparaît avec une fréquence particulière. Le domaine des types populaires possède ses lecteurs avertis qui savent leur argot ou leurs mystères d'Eleusis; il possède ses spécialistes ou ses connaisseurs qui entendent les choses à demi-mot, qui saisissent le style à clefs et même cabalistique dont sont constitués les titres suivants de pièces et de romans. Ces titres sont devenus *possibles* en vertu d'une entente, qu'on pourrait qualifier de contractuelle, de préalable et de tacite, entre les auteurs (qui les ont placés en tête de leurs œuvres) et leurs lecteurs éventuels, lecteurs qui sont, je le répète, gens informés, gens au courant : *Alceste à la campagne*; le *Misanthrope corrigé*; la *Conversion d'Alceste*; le *Tartuffe révolutionnaire*; la *Détresse des Harpagons*; *Amphitryon à la diète*; la *Cigale chez les Fourmis*; un *Gil Blas en Californie*; le *Don Juan de Montmartre*; les *Don Juans de village*; *Monsieur et Madame Barbe-Bleue*; *Cendrillonnette*; le *Nouveau Pourceaugnac*; *Monsieur Gavroche*;

(1) Voir ci-dessus, I, pp. 306-307.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Mademoiselle Poucette; la *Juive Errante*; plus encore cent autres titres du même esprit qu'on a déjà lus ou qui pourraient venir ici. Exemples :

DESLANDES (RAYMOND), *Le Marquis Harpagon*, comédie en quatre actes et en prose, 1er septembre 1862, Odéon : C'est le marquis de Villarec, résidant aux environs de Tours, qui passe, à tort, pour un Harpagon. — GLATIGNY (ALBERT), *Gilles et Pasquins*, poèmes (1872). OEuvre où l'auteur attaque ou plaisante « des » Gilles et « des » Pasquins du temps. — PASSY (FRÉDÉRIC), *Le petit Poucet du XIXe siècle, Georges Stephenson et la naissance des Chemins de fer* (1881).— BERGERAT (EMILE), *Le Faublas malgré lui*, 1883 [L'auteur ne croit pas devoir expliquer son titre] — DU CHATEAU (PIERRE; Mme X..., dite), *Les quatre Fils Aymon*, 1888 [Des Fils Aymon d'aujourd'hui]. — LAVEDAN (HENRI), *Monsieur Gastère, roman de la gourmandise*, Paris, Plon, 1927. — HENRI-ROBERT, *Le Palais de Justice* (VISAGES DE PARIS, Paris, Pierre Laffitte, 1927). Dernier chapitre : *Alceste plaideur*, ou Alceste qui plaide en divorce contre Célimène devenue son épouse et restée très coquette, car elle s'est fait couper les cheveux! — HÉLÈNE DU TAILLIS, *La nouvelle Bovary*, roman. Paris, E. Flammarion, 1927.

Les types symboliques, replacés dans l'ensemble des célébrités littéraires du pays de France, nous paraissent former un groupe ou une vaste famille de figures devenues familières au regard du public. Des liens de parenté spirituelle les rattachent les uns aux autres, et l'on dirait volontiers que sur eux l'accord s'est effectué dans le monde qui les connaît. Sur eux se rencontrent les pensées et les sensations de toute une communauté sociale; ou, si l'on aime mieux, de nombreux esprits, de même tournure et de même éducation, trouvent en eux une commune mesure. Ces esprits sont rapprochés dans le temps comme dans l'espace. A travers les âges, ils « voisinent » pour porter aux types symboliques le même intérêt de curiosité, et, quand ils sont des esprits inventeurs, des écrivains, ils se rencontrent pour traiter ces types en des œuvres littéraires qui, de leur côté, prennent un air de famille et se constituent en cycles. Les noms des personnages que la littérature enfante et entretient de la sorte reçoivent petit à petit les vertus ou les propriétés de la langue générale. Celle-ci ressemble, comme on

Digitized by Google
Original from PENN STATE

sait, à un réseau de fils légers, ténus et souples qui sont jetés à travers les airs et qui relient entre eux des hommes dans une proportion qui ne saurait être déterminée parce que le phénomène appartient à l'ordre des impondérables. Mais peu de choses sont cependant plus réelles que cette façon de vivre en commun, que le jeu perpétuel de ces fils, qui, dès qu'ils sont touchés par les mêmes mots, par les mêmes phrases, suscitent dans les milieux et les cerveaux les plus divers, les mêmes dessins d'objets, les mêmes genres de sentiments, les mêmes gammes d'impressions. Ce jeu s'accomplit pour nos types, mais il se produit aussi pour des personnages qui n'ont pas pris rang dans les *valeurs symboliques* de la littérature française (1).

L'entente préalable, dont il vient d'être question, permet plus naturellement encore à l'auteur de faire des allusions savoureuses qui s'étendent loin, qui vont jusqu'à la tirade détaillée, tandis qu'elle procure au lecteur des joies dont il ne manque pas de retirer une sorte de fierté. Ainsi, un chroniqueur d'art donne à entendre son sentiment sur quatre peintres contemporains en racontant l'histoire suivante :

> En mon sommeil, il me sembla tout à coup entendre un grand bruit d'armure, quelque chose comme un cheval caparaçonné de fer, qui s'avancerait lourdement en frappant le sol du pied. Je me retournai. C'était un cheval, en effet. Quatre cavaliers étaient montés dessus, qui l'éperonnaient avec énergie. Chose prodigieuse! ils n'avaient pour eux quatre qu'un œil, qu'une main et qu'un pinceau, lequel à vrai dire me sembla aussi long qu'une lance. Le souvenir du cheval Bayard me vint aussitôt à l'esprit : « Le nom de ces quatre fils? demandai-je à mon voisin de gauche.
>
> » — Vous ne les connaissez pas? fit-il. Ils s'appellent Vibert, Zamacoïs, Worms et Berne-Belle-cour. »
>
> J'eus sans doute l'air étonné et je parus attendre des explications, car mon interlocuteur continua avec empressement : « Plus favorisés que les quatre fils Aymon, ils n'ont point de cousin. Leur cheval s'appelle tour à tour Gérôme ou Meissonier : Gérôme, quand c'est Vibert qui tient la tête; Meissonier, quand Zamacoïs a pris la place de devant. Jamais, de mémoire de critique, pareille aventure n'est arrivée dans l'art. Ils sont quatre, et ils se ressemblent si bien qu'on a peine à les distinguer. » (J.-A. CASTAGNARY, *Le Siècle* [journal], d'après l'*Anthologie du journalisme du XVII^e^ siècle à nos jours*, par PAUL GINISTY, II, pp. 75-76. Paris, Delagrave, 1922.)

---

(1) Voir, I, pp. 47-48.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Le style se rehaussera de deux allusions sous la plume du journaliste qui voudra nous faire comprendre le Rivarol de l'histoire qu'un livre sérieux a révélé : « Longtemps, on ne vit dans Rivarol qu'un Gil Blas languedocien, étourdissant, écornifleur, improvisateur de génie, un Figaro royaliste qui jouait des castagnettes, rasait ses ennemis jusqu'au sang, aiguisait des épigrammes, perdait des axiomes dans une poussière d'impertinences (1) ». Ce ne sont pas pourtant des mots qui resteront — le *Gil Blas languedocien* et le *Figaro royaliste* — comme celui de Louis Veuillot sur Victor Hugo : *Jocrisse à Pathmos*. Le jugement est violent, mais il a une vigueur d'expressivité qui dépasse tout ce que le terrible pamphlétaire a pu mettre dans son volume d'*Etudes sur Victor Hugo* (1886). Le public, qui lui était attaché, a compris, et même trop bien.

Voici, en des temps plus éloignés, Destouches, qui peut écrire toute une pièce et faire comprendre son titre sans glisser dans ses trois actes une allusion au sens de ce titre : *La Fausse Agnès ou le Poète campagnard* (12 mars 1759). Il ne parle pas d'Agnès, mais d'Angélique, fille du baron et de la baronne de Vieuxbois, qui joue la simple d'esprit, l'Agnès, pour n'être pas obligée d'épouser le poète campagnard, M. Des Mazures. Un contemporain de Destouches expliquera le titre suivant, mais sans insister : *Dictionnaire néologique à l'usage des beaux esprits du Siècle, avec l'éloge de Pantalon-Phœbus par un avocat de province* (Amsterdam, 1748). Cet avocat de province, qui était l'abbé G. Desfontaines, dira dans l'Éloge historique de Pantalon-Phœbus : « Comme il paroissoit déjà en lui un génie également badin et sublime, on l'appelle Pantalon-Phœbus (2) »... Contre Desfontaines, le grand railleur du siècle a lutté : Voltaire a malmené l'abbé, comme cent autres. Il a fait éclater son esprit dans les directions les plus diverses. Il ne fut pas toujours un mordant satiriste. Souvent, il s'est contenté de

(1) JEAN-JACQUES BROUSSON, *Nouvelles littéraires*, 20 novembre 1926, p. 3.

(2) D'après la septième édition. Amsterdam et Leipzig, 1756, p. 212.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

plaisanter, et les allusions littéraires lui ont servi, de même qu'à l'auteur de *Pantalon-Phœbus*. C'est ainsi qu'il appellera la duchesse de Choiseul, qui était très petite : « M^me^ Gargantua ». L'esprit du duc de Choiseul s'exercera de son côté, et lui inspirera cette définition de La Fayette : « Gilles César ».

§ 2. *L'enseignement pour le littérateur, le psychologue et le sociologue.*

En face de la littérature, quelle qu'elle soit, le public ne joue pas uniquement le rôle de spectateur ou de juge. Par ses applaudissements ou ses désapprobations, il est plus ou moins un guide pour l'auteur, et son action est loin d'être toujours heureuse. Il préfère les choses connues aux choses inédites et le témoignage s'en trouve notamment dans la vogue soutenue de certains personnages dont l'histoire a été retracée au cours du présent ouvrage. Mais, en vertu de ce que le psychologue nomme le système des compensations, les torts de la foule ont leur utilité : ils sont une source de méditations instructives sur le phénomène social, si digne d'étude, qui s'appelle le succès. Il n'a pas été suffisamment envisagé dans ses bas côtés, et cela se conçoit : en règle générale, la postérité ne retient du passé que les *festigia rerum*. Le résultat de cette vision des choses éloignées est qu'elle en arrive à penser que seuls les grands hommes ont compté dans ce passé. Mais — faut-il le noter en une observation qu'aurait pu trouver Calino? — ces grands hommes sont des exceptions. L'accueil réservé à leurs œuvres par des contemporains n'est souvent qu'une indication sur une élite intellectuelle. Or, à côté de celle-ci, il y a la masse, le gros public qui ne lit pas d'habitude les chefs-d'œuvre, faute de les connaître. Il lit ou il connaît les auteurs que nous déclarons inférieurs et qui sont, entre autres, les remanieurs exploitant des types populaires. Il leur fait un succès, et c'est un succès qui nous dit bien mieux la mentalité d'une époque que celui des écrivains supérieurs. A certains égards, une enquête

Digitized by Google
Original from PENN STATE

sur l'évolution de nos personnages à vogue soutenue ou renouvelée en constitue une sur l'évolution du goût français. Elle nous montre combien la popularité d'une œuvre et de ses suites peut dépasser leur mérite. Qu'on lise, pour s'en convaincre, le *cycle Angot*, qui pourtant n'est pas sans art ni surtout sans valeur documentaire! C'est néanmoins beaucoup de renommée, beaucoup de bruit pour peu de chose ou de substance littéraire.

Les *faveurs du moment* sont nombreuses en littérature, et notre travail en fournit le témoignage : elles appartiennent à l'histoire plutôt qu'à la vie des lettres. Leur réputation n'est plus faite ordinairement que de leur souvenir et de la désignation populaire qu'elles continuent à porter. Elles deviennent des curiosités archéologiques, des documents que la critique signale dans le ton que prend, par exemple, Henri Lion pour introduire un *Appendice* sur la comédie-vaudeville ou opéra-comique au XVIII[e] siècle dans l'*Histoire de la Langue et de la Littérature française sous la direction de Petit de Julleville* : « L'histoire de la comédie-vaudeville ou opéra-comique, trop peu littéraire en général pour nous retenir longuement, ne doit pas toutefois être entièrement passée sous silence » (1).

Mais l'évocation des faveurs du moment invite à revenir sur la part à réserver à la *cause accidentelle*, à la *chance*. Il suffit pour un type d' « avoir la chance », la circonstance favorable, pour qu'il soit repris et qu'il obtienne longue et fructueuse carrière. Le hasard, le cours inattendu des événements, peut créer un nom symbolique ou bien engendrer toute une matière à reprises. Exemple : la création du nom symbolique de Calicot. Supprimez « la guerre des calicots », les incidents de la salle et les émeutes de la rue. Très vraisemblablement, le mot de « calicot » n'aurait jamais eu que le sens de « toile de coton moins fine que la percale » (désignation provenant de Calicut, ville des Indes). Autre exemple : Figaro. Supprimez le tapage fait autour du *Mariage*; supprimez surtout la Révolution fran-

(1) VI, p. 632.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

çaise. Le personnage de Beaumarchais existerait encore, sans doute, mais peut-être avec moins de célébrité, et, très vraisemblablement, nous n'aurions pas eu toutes ses reprises à portée politique et satirique. Car, il faut bien en convenir, la pièce est moins révolutionnaire qu'on ne le dit communément. Nous y entendons des *mots* piquants et mordants, mais qui sont surtout d'un serviteur impertinent. Elle ne s'affirme vraiment audacieuse que dans le fameux *monologue* qui cependant pourrait être considéré comme un morceau de bravoure et que des « scoliastes » iraient peut-être jusqu'à nommer une « interpolation » si l'auteur n'était pas de ceux dont l'histoire nous a beaucoup parlé.

Figaro est donc né à propos! Nous voici ramené à l'une de nos remarques précédentes sur la vérité historique. Et, en la rappelant, nous songeons inévitablement à cette autre qui se rapporte à la vérité humaine. Ainsi nous observons que rien n'existe à l'état pur ou isolé dans le règne des choses de l'esprit. On peut certes poser des axiomes et des principes. L'un de ces axiomes est que rien ne vit en littérature qui n'ait des mérites de facture, ou une portée historique, ou une profonde signification humaine. Rien? oui, ... mais il y a aussi le rôle des circonstances, ou des causes accidentelles.

§ 3. *L'expression de la société française et de la société en général par les types.*

Tout pays vit dans sa littérature; il s'y trouve fixé, de même que nous vivons et revivons dans une photographie ou un portrait. Un peuple peut disparaître. Sa littérature reste là pour en conserver le souvenir, pour en perpétuer l'image. Ainsi la France se trouve-t-elle à jamais fixée, par ses types, dans quelques-uns de ses principaux aspects, de ses principaux traits, de ses principaux caractères. L'esprit chevaleresque qui fut toujours en elle, c'est Roland. Son esprit aventureux, avec une pointe de vantardise : c'est Amadis, Artaban, Cyrano de

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Bergerac. L'esprit de pleine vantardise ou de pure hâblerie qu'on lui voit quelquefois : c'est Rodomont, Matamore, Sacripant, Fracasse, Gaudissart, Tartarin, Delobelle. Le patriotisme exalté se traduit par Chauvin. La gaieté moqueuse, sournoise ou franche, a rencontré les réalisations dites Scapin, Crispin, Mascarille, Marinette, Dorine, Nérine, Gavroche... L'esprit de « fronderie » et d'« antigouvernementisme » s'est incarné dans Figaro. Le vice élégant et insolent, dans Don Juan. L'hypocrisie de religion, dans Tartuffe. La vanité bourgeoise, dans le Bourgeois gentilhomme ou Monsieur Jourdain, Messieurs Poirier et Perrichon, la famille Benoîton, Tribulat Bonhomet, plus encore des animaux comme le Corbeau, le Loup, l'Ane de La Fontaine. L'anticléricalisme imbécile et solennel se nomme Monsieur Homais, et la solennelle imbécillité : Joseph Prudhomme.

Tout cela se rencontre ou s'est rencontré en France, non pas évidemment sans modification de lignes par suite de l'évolution des mœurs.

Mais il n'y a pas que la France qui soit en cause. On peut parler d'un musée de sa vie qui nous est fourni par la création de ses types; mais n'est-ce pas du musée de la vie humaine en général que l'on devrait parler, ou du musée de la psychologie humaine? Ne peut-on pas dire qu'ils nous font voir plus clair dans la nature humaine? Il suffirait pour le prouver de résumer une partie essentielle de notre travail par une série d'équations ou d'équivalences (1). L'esprit de ruse, de tromperie, de friponnerie gouailleuse : Pathelin, Panurge, le renard de La Fontaine, Robert Macaire et, quelque peu, M. Josse. — Le pédantisme : Cathos, Madelon, Philaminte, Bélise, Vadius, Trissotin, Bellac. — La magistrature ridicule : Perrin Dandin, Brid'oison. — L'armée qui l'est aussi : le colonel Ramollot. — La bêtise plus ou moins lourde : Gogo, Calino, M. de la Palisse, ainsi que Pierrot à l'occasion. — L'esprit d'avarice : Harpagon,

(1) Cf. ci-dessus, II, pp. 522-525.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Grandet, Gobseck. — L'homme d'affaires : Grandet, Gobseck, Turcaret, Mercadet, Maître Guérin. — L'homme à tout faire : Maître Jacques, Gil Blas. — L'amour, dans toutes ses formes; généreux et langoureux : Amadis, Céladon; « coquetant » ou pervers : Célimène, Carmen; dévergondé : Don Juan, Manon Lescaut, Carmen; romanesque : René, Antony, M^me^ Bovary; ingénu : Paul et Virginie.

Ces indications demanderaient également à être nuancées si elles ne formaient une récapitulation. Bien des mises au point cependant ont été faites, mais il resterait encore plus d'une chose à dire sur des personnages que notre genre de démonstration, par exemples choisis, ne nous a point permis d'examiner de près. Ainsi, nous avons appelé Gil Blas « l'homme à tout faire ». Nous devrions *nuancer* : Ce n'est pas ce qu'on nomme un brave. Il se laisse aller au gré des circonstances. Il finit par trouver le bonheur et le repos, tout aussi bien qu'il aurait pu trouver l'infortune, et même la prison. « Il ressemble par son caractère fondamental à beaucoup d'hommes que l'on appelle *honorables* et à qui, dans la vie, nous ne pouvons pas refuser une poignée de main (1). » — Nous avons rangé Tartarin dans la galerie des personnages à physionomie française. Il pourrait passer avec beaucoup d'autres dans le monde des gens qui sont de partout. Le Midi n'est pas sottement hâbleur au point que semble atteindre le représentant attitré que Daudet nous en présente dans ses joyeux récits, mais Tartarin est humain parce qu'il est la vantardise développée avec une bonhomie et une envolée dans le dessin qui nous font « croire que c'est arrivé ». L'agrandissement photographique laisse transparaître l'air de vraisemblance que suggèrent les choses qui ont l'air de vie (2).

Mais il n'y a pas que la France ou l'humanité de tous les âges qui apparaisse dans nos types : on y découvre la physio-

(1) J. CALVET, *Les Types universels*, p. 179.

(2) Voir ci-dessus, I, p. 11; II, pp. 495-496.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

nomie du pays français à des époques déterminées. Welschinger écrivait en 1881 dans son *Théâtre de la Révolution* : « Chaque époque a ses favoris. En 1815, nous avons eu Chauvin; en 1830, Mayeux, puis Prudhomme. Hier, nous avions Pandore, aujourd'hui Calino, Nicolas, et demain... Les types populaires de la Révolution sont madame Angot, Arlequin, Nicodème, surtout madame Angot (nous omettons Figaro, parce que ce type appartient surtout à la société qui précède de quelques années la Révolution » (1). L'observation pourrait s'étendre à d'autres époques. Le lecteur fera de lui-même une partie de ce travail s'il veut bien se reporter à nos études sur l'historicité des types populaires en général. Tels d'entre eux, représentatifs d'une génération, n'ont eu que la durée de cette génération, mais ils ont *vécu*, parce qu'ils étaient *représentatifs*. Leur physionomie possède une valeur de document, comme leur succès temporaire ou leur déchéance. Celle-ci, ou l'abandon qu'on fait d'eux, ou le dédain manifesté à leur égard, constitue aussi une façon de leçon d'histoire sur leur époque. Il en est de même d'un fléchissement de vogue comme celui dont la fable de Don Juan a souffert au XVIII[e] siècle (2).

* * *

En somme, et afin de dire les mots de conclusion générale, la littérature — que son action soit éphémère ou permanente — impose ses imitations de la réalité à l'état de choses vraies, ou tout au moins vraisemblables et vivantes. C'est une des manières par quoi elle se mêle le plus à nos activités sociales et sentimentales. Nous voyons se mouvoir autour de nous les êtres qu'elle a créés. Après que nous les avons rencontrés dans les livres ou contemplés sur des théâtres, ils nous font l'effet de continuer leur existence sur le sol que nos pieds foulent. Ainsi,

---

(1) Pages 421-422.

(2) Voir ci-dessus, II, p. 215, et GENDARME DE BÉVOTTE, *La Légende de Don Juan*, 1909, p. 266.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

la vie littéraire peut être plus réelle que la vie physique ; ainsi le monde idéal enfanté par l'imagination des écrivains peut devenir aussi familier que le monde matériel pour le regard et le cerveau des hommes qui lisent et qui pensent (1). Un admirateur de la « création littéraire » n'a pas craint d'affirmer : Cyrano Savinien de Bergerac n'a pas de statue, mais si on lui en érige une, un jour, c'est au héros de Rostand, et non à l'auteur du *Pédant joué* qu'elle sera dédiée. Cet admirateur pourrait rencontrer sans doute des contradicteurs qui ne jouiraient pas comme lui du plaisir de reconnaître la vie dans les livres. Sans doute ce plaisir de la *reconnaissance* pourrait leur paraître un vain et futile plaisir. Peut-être même reprendraient-ils pour compte le trait fameux ou la boutade de Pascal : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux ! » Eh oui ! quelle vanité ! Et cependant combien elle est naturelle à l'homme et combien elle lui est nécessaire ! Avec quelle curiosité, avec quelle ardeur il s'est toujours porté vers l'art qui interprète la réalité, vers l'art qui même produit souvent « des effets supérieurs à ceux de la réalité » (2). Il y a là, comme on l'a dit, un sentiment dont « on trouve l'embryon même chez les esprits simples et frustes qui manifestent leur admiration ou leur étonnement puéril à la vue d'un arbre ou d'un personnage transposé sur un tableau » (3). Du moins, ils sont rares les esprits simples et frustes qui raisonnent comme certain paysan en face d'une toile à laquelle Théodore Rousseau travaillait. On conte que le grand peintre français était en train de reproduire un chêne. Le paysan s'approche, et l'artiste, complaisant, lui ayant indiqué l'arbre qu'il peignait, l'autre s'écrie : « Mais, Monsieur, ce chêne, à quoi bon le peindre, puisqu'il est tout

---

(1) Voir ci-dessus, I, pp. 11-14; II, pp. 270-271.

(2) A. DAUZAT, *Le Sentiment de la Nature et son Expression artistique*. (BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE, 1914, p. 134.)

(3) A. DAUZAT, *Ibidem*, p. 135.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

fait ? » (1)... Les hommes, en général, aiment qu'on leur refasse, artistiquement, les choses déjà toutes faites ! Bien plus, souvent ils les comprennent mieux ou ils les goûtent davantage ainsi refaites et les artistes sont même pour eux des éducateurs ou les éveilleurs des idées et des sensations qui dormaient peut-être à l'état informe dans quelque coin obscur de leur cerveau. Telle est la magie de l'art que parfois il arrive à fixer des normes, des canons de beauté qui nous sont des interprétations de la nature et de la vie. Ces normes, ces canons, l'art les substitue en nous à la nature, à la vie. C'est ainsi qu'un être humain, un paysage bien reproduits arrachent à des amateurs de peinture les exclamations : « Voilà un Rubens, un Van der Meer, un Danchez ! » Le même épanouissement et le même enrichissement de l'esprit s'opère chez ceux qui aiment et goûtent les lettres : ils voient mieux la vie à travers certaines interprétations que leur en fournissent les livres, et, en la voyant mieux, ils la savourent davantage.

---

(1) V. CHERBULIEZ, *L'Art et la Nature*, 2e éd. Paris, Hachette, in-8°, 1892, p. 3.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

ANNEXES

I. — Rôles de Capitan (I, p. 195).

J. Grévin, *Les Ébahis* (1560); — J. de la Taille, *Les Corrivaux* (1562); — R. Belleau, *La Reconnue* (1564); — Baïf, *Le Brave* (1567); — Larivey, *Les Écoliers*, *Les Jaloux* (1578); — O. de Turnèbe, *Les Contents* (1584); — F. d'Amboise, *Les Napolitaines* (1584); — Godard, *Les Déguisés* (1594); — *Les Braveries du Capitaine Spavente* (1608), première édition du *Capitan* de François Andreini, traduit de l'italien par Jacques de Fonteny (1638); — Larivey, *Les Tromperies*, *Le Fidèle* (1611); — Troterel, *Les Corrivaux* (1612); — Chrétien, *Les Amantes ou la Grande Pastorelle* (1613); — Montluc, *La Comédie des Proverbes* (1616); — Satire des *Courtisans* (1622), attribuée à Guillaume, mais due au sieur d'Esternod; — Rotrou, *La Bague de l'Oubli* (1628), *Clorinde* (1635), *Agésilan de Colchos*, *Amélie* (1636), *Clarice ou l'Amour constant* (1641); — Du Peschier, *La Comédie des Comédies* (1629); — Gougenot, *La Comédie des Comédiens* (1633); — L.-C. Discret, *Alizon* (1633?); — Pierre Corneille, *L'Illusion comique* (1636); — A. Maréchal, *Le Railleur ou la Satyre du temps* (1636), *Le Capitan matamore ou le Fanfaron* (1637); — Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires* (1640); — M... (voir ci-dessus, II, p. 82), *La Comédie des Chansons* (1640); — Scarron, *Jodelet ou le Maître valet* (1645); *Jodelet duelliste* (1646, 1651); *Les Boutades du Capitan matamore; Scène entre le Matamore et Boniface le Pédant; Abrégé de Comédie ridicule de Matamore en vers burlesques et sur une même rime;* — Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué* (1654); De Villiers, *Les Ramoneurs* (1662).

II. — Les Transformistes italiens et français.

Nous aurions voulu donner la liste des œuvres où Arlequin, Pierrot, Cassandre, Polichinelle, Gilles et Crispin tiennent les rôles (si nombreux pour certains d'entre eux) que nous avons indiqués au tome II, pp. 3-81. Mais force nous est de sacrifier une grosse partie de notre documentation et de limiter le présent exposé à quelques précisions bibliographiques et à quelques exemples. Voici d'abord les ouvrages dans lesquels sont signalées ou analysées les pièces dont nos personnages sont les acteurs plus ou moins en vue. (Pour les titres complets, voir l'*Index bibliographique*) :

Almanach des Spectacles de Paris; Barberet; *Calendrier historique;* Campardon; Champfleury; *Choix de pièces nouvelles;* D'Auriac; De La Porte et Champfort; De La Porte et Clément de Dijon; De Léris; Desboulmiers; D'Heylli; *Dictionnaire des Théâtres de Paris;* D'Origny; Duchartre; Drack; Driesen; Gherardi; Gozet-

Digitized by Google
Original from PENN STATE

Burtal; *Histoire de l'Ancien Théâtre italien;* Klingler; Lecomte; Lesage et d'Orneval; Lyonnet; Moland; *Nouveau Théâtre italien;* Parfaict; *Parodies du Nouveau Théâtre italien;* Péricaud; Pougin; Smith; Soleinne; Théâtre de M. de Piis et de Barré; Toldo.

Quelques précisions sur l'un de ces ouvrages : *Les Anecdotes dramatiques* de De La Porte et Clément dressent une liste d'arlequinades qui occupent les pages 94-109 de leur tome Ier (en tout 69 pièces). Mais il se rencontre, dans le même tome, des mentions isolées ou d'autres listes : pp. 306-315, 353, 357, 359, 365, 367, 385, 389-394, 404, 406, 408, 418, 431, 437 et 414 (mais ici presque toutes les pièces sont à canevas italiens, tandis que celles du tome Ier sont françaises). A cette nomenclature, qui s'élève au chiffre d'environ 170, on doit ajouter les comédies dont le titre n'indique pas la présence d'Arlequin, lequel cependant en fait plus ou moins les frais. La même remarque s'applique donc aussi à des recueils comme ceux de De Léris, Desboulmiers, du *Dictionnaire des Théâtres de Paris,* du *Nouveau Théâtre Italien,* de Goizet-Burtal (voir ci-dessus, t. I, p. 122). — Il y aurait à signaler également les œuvres, moins abondantes certes, qui ne sont pas du théâtre, mais qui contribueraient néanmoins à accroître singulièrement la littérature « arlequinesque » (romans, nouvelles, contes, satires, fantaisies, articles de journaux, etc.).

Arlequin. — A titre d'exemples de reprises ou de transformations, nous citons des pièces jouées en 1716 et 1793.

1716. — 27 mars : Lesage et Dorneval, *Arlequin gentilhomme malgré lui ou l'Amant supposé.* — Même date : Dorneval, *Arlequin traitant.* — 20 mai : L. Riccoboni, *Arlequin bouffon de cour.* — 23 : ***, *Les Erreurs de l'Amour ou Arlequin notaire maltraité.* — 27 : ***, *Arlequin valet étourdi et dévaliseur de maisons, ou Pantalon amant malheureux.* — 2 juin : ***, *Arlequin Voleur, Prévôt et Juge.* — 4 : ***, *Arlequin cru Prince par magie.* — 8 : ***, *Arlequin valet étourdi.* — 13 : ***, *Arlequin et Lélio, valets dans la même maison.* — 15 : ***, *Arlequin Mari de la femme de son Maître et Marchand d'esclaves.* — 24 : ***, *Arlequin Médecin volant.* — 25 : ***, *Arlequin Soldat insolent, ou Lélio Amant inconstant.* — 27 : ***, *Arlequin Maître d'amour.* — 28 : ***, *Arlequin tourmenté par les fourberies de Scapin.* — 24 juillet : Lesage et Dorneval, *Arlequin Hulla ou la Femme répudiée* (sujet repris plusieurs fois dans la suite). — 12 août : ***, *Arlequin voleur.* — 20 : ***, *Arlequin enfant perroquet, ramoneur, statue* (voir ci-dessus, II, p. 25). — 22 : Riccoboni père, *Arlequin courtisan.* — 29 septembre : Fuzelier, *Les mal assortis ou Arlequin gouverneur.* — 1er octobre : ***, *Arlequin Peintre.* — 12 : ***, *Arlequin Espion,* — 10 novembre : ***, *Arlequin cocu imaginaire.* — 11 : ***, *Arlequin Vendeur de Chansons, Caisse d'oranger, Lanterne et Sage-Femme.* — 13 : ***, *Arlequin condamné à mort par conversation.* — 6 décembre : ***, *Arlequin feint Guéridon, Momie et Chat ou l'Apothicaire ignorant.*

1793. — 16 février : Lazzari, *Arlequin Squelette.* — 17 mars : Le même, *Alcine ou Arlequin Esprit follet.* — 1er avril : Barré, Radet et Desfontaines, *Arlequin Machiniste.* — 3 mai : Debrieu, *Arlequin Journaliste.* — 5 : Lazzari, *Arlequin Déserteur.* — 24 : L.-B. Picard, *Artequin friand* [*Poète*]. — 29 : Théodore Gambès,

Digitized by Google Original from PENN STATE

Arlequin Marchand d'esprit. — 29 juillet : Lambert et Thierry, *Arlequin Tailleur.* — 20 août : Lazzari, *Arlequin Médecin.* — 25 août : Th. Gambès, *Arlequin Mannequin.* — 26 décembre : Benoît Demautort, *Arlequin Joseph.*

Pierrot. — Les écrivains ou les interprètes qu'on pourrait appeler les « poètes de Pierrot » sont très nombreux, comme nous l'avons dit. Voici de quoi allonger, mais non *compléter,* la liste des noms donnée t. II, pp. 59, 61-63, 66, 192-196, 200, 347. *Les auteurs des pantomimes* : Les pantomimistes eux-mêmes comme les Deburau, Paul Legrand, Vautier, etc.; les écrivains de livrets, Charles, marquis de Livry; Charles Bridault; Dantan, jeune; Charles Delaquis; Pol Mercier; Nadar [Félix Tournachon]; Lejers; Frappart; Bouchard; Léon Hennique; K.-J. Huysmans; Jean Richepin; Théo Hannon; Catulle Mendès; Raoul de Najac; Fernand Beissier; F. Boussenot; Durel; Ernest Grandé; Charles Aubert; Louis Morin; Henri Revers. *Les écrivains (poètes lyriques, dramaturges, conteurs)* : Paul Arène; Léon Supersac; Alexis Martin; Bertrand Millanvoye; Xavier Privas; Jacques Madeleine; Théodore Maurer; Adolphe Ribaux; Maurice Guillemot; Hugues Delorme; Fernand Hauser; Georges Lorin; Louis Artus; Jules de Marthold; Tancrède Martel; Henri Céard; Louis Morin; Albert Fleury; Albert Franzoni; Henri Bodson; Arthur Cantillon, etc.

Cassandre et **Crispin.** — Sur Cassandre et Crispin transformistes, il y aurait naturellement, comme sur Arlequin (voir ci-dessus, I, p. 122), d'autres références à donner que celle du DICTIONNAIRE GOIZET-BURTAL aux noms *Cassandre* (pp. 426-428) et *Crispin* (pp. 623-624). Ces deux personnages apparaissent dans bien des pièces dont le titre ne signale pas leur présence. Ainsi **Cassandre** est médecin (dans les *Docteurs modernes,* comédie-parade, suivie du *Banquet de Santé,* 16 novembre 1784); (dans *Arlequin friand,* mai 1793); journaliste (dans *Arlequin sculpteur,* 7 mars 1795); physicien (dans le *Parachute,* 11 novembre 1797); négociant (dans *Arlequin portier* (15 novembre 1800). — Ainsi **Crispin** est riche vilain (dans la *Dame d'intrigue* de Chappuzeau, 1663); hôtelier (dans le *Fou raisonnable* de R. Poisson); vicomte de Beauregard (dans les *Femmes coquettes ou les Pipeurs,* du même, 1670); chevalier (dans les *Grisettes ou Crispin chevalier,* de Champmeslé, 1671); *directeur de l'Opéra-Comique* (dans le *Retour de l'Opéra-Comique,* 28 juin 1759, Foire Saint-Laurent)...

Inutile d'ajouter d'autres observations du même genre sur Gilles et Polichinelle qui n'ont pas leur mention dans le DICTIONNAIRE GOIZET-BURTAL (lequel s'arrête à la lettre *C*), mais qui jouent aussi des rôles à transformation dans bien des œuvres dont le titre n'annonce pas non plus leur participation.

III. — Le personnage tout seul (II, pp. 160-161).

1° Pièces indiquées par Brazier, mais sans les précisions que nous donnons :

L'Ivrogne tout seul ou j'ai ma cachette, vaudeville en un acte, par Brazier fils et Joly (9 janvier 1804, Variétés Amusantes). — *Arlequin tout seul,* comédie-monologue en prose et en vaudevilles, par Emmanuel (Mercier-) Dupaty (4 décembre 1798, Vaudeville). Il a été joué par Laporte. — *Arlequin tout seul,* folie-vaudeville en un acte et en prose, par J.-A. Gardy (septembre 1801, Théâtre du Marais). — *Cassandre*

Digitized by Google
Original from PENN STATE

tout seul, vaudeville, par J.-B. Dubois (21 mai 1800, Jeunes Artistes), — *Gilles tout seul,* vaudeville en un acte, par J.-A. Gardy (2 nivôse an VII, Théâtre de Molière). — *Scapin tout seul ou la Prévoyance en défaut,* monologue-parade en vaudevilles, par le même (même date et même théâtre). — *Gilles tout seul*, vaudeville en un acte, par Bizet et Simonot (19 février 1799, Cité-Variétés). — *La Manie de l'Indépendance ou Scapin tout seul*, monologue en prose, mêlé de vaudevilles, par Moreau et D... (21 mars 1804, Vaudeville). — *Crispin tout seul*, scène comique mêlée de vaudevilles, par H. Pessey (21 avril 1801 : Crispin s'y déclare le mari de Marton). — *Figaro tout seul* (ci-dessus, I, p. 449). — *Colombine toute seule*, scène-parade par Marty, Morel et Philibert (1801, Jeunes Artistes). — *Colombine toute seule ou l'actrice qui joue sans le savoir*, vaudeville, par Simonin (1806). — *Fanchon toute seule ou un moment d'humeur*, vaudeville en un acte, par Louis Ponet (28 novembre 1793, Cité-Variétés). — *Le Soldat tout seul*, monologue historique en un acte en prose, mêlé de vaudevilles, par P. Henrion (7 février 1804, Porte Saint-Martin). — *Je débute ou l'Acteur tout seul,* scène-vaudeville, par B. de Rougemont (23 avril 1804, Théâtre Olympique).

2° Pièces non signalées par Brazier :

Frontin tout seul ou le Valet dans la malle, scène-folie en vaudevilles, par J. Ernest (de Clouard) (19 décembre 1801, Cité-Variétés). L.-H. Lecomte la mentionne dans son *Histoire des Théâtres, Cité*, page 250, à la date indiquée. Dans le même ouvrage, *Jeux Gymniques*, pages 50-51, il en cite une reprise le 19 février 1812, sous le titre *Le Valet dans la malle,* et il ajoute : « Créée au Théâtre de la Cité sous le titre *Frontin tout seul*, cette piècette fut reprise par Foignet, expert en l'art de se travestir sous les yeux mêmes du public ». — *Nicaise tout seul ou pas si bête* (ci-dessus, I, p. 254). — *Lisette toute seule ou ils se trompent tous deux,* vaudeville en un acte, par Simonin et Brazier (12 décembre 1803, Variétés Amusantes). — *Monsieur Botte tout seul ou le Savetier bel esprit*, vaudeville en un acte, par Louis Ponet (8 mai 1806, Cité). L.-H. Lecomte, *Histoire des Théâtres, Cité,* p. 283. — *L'Avare tout seul ou Monsieur Boursillard,* vaudeville en un acte, par L.-A. Boutroux de Montargis (1809).

IV. — Don Juan (II, pp. 220-227).

La fortune de Don Juan se prouve par un simple index comme celui que Gendarme de Bévotte a joint à son livre de 1911. Cet index appelle des suppléments. On les trouvera dans des ouvrages déjà mentionnés comme celui de Maurice Barrère, *Essai sur le Donjuanisme contemporain,* ainsi que dans notre exposé du tome II, où nous avons cité tout d'abord des œuvres antérieures à la date de 1911 : *Scaramouche* (1826), p. 225; *La Roche du Diable* (1846), p. 225; *Don Juan*, de Villiers de l'Isle-Adam (1856-1858), p. 219; *Le Don Juan des Fantaisies* (1866), p. 225. (Voir aussi L.-H. Lecomte, *Histoire des Théâtres de Paris, Les Fantaisies parisiennes,* p. 66). — Outre ces notes, nous pourrions en fournir encore sur d'autres *Don Juan* qui ont précédé la même date et que Gendarme de Bévotte n'a pas fait connaître. L projet de Balzac serait peut-être à signaler : il songeait à composer la *Vieillesse d Don Juan ou l'Amour à Venise,* en trois actes. (L.-J. Arrigon, *Les Années romantiques de Balzac,* p. 99). Mais voici qui est plus qu'un projet : Adolphe Dumas a

Digitized by Google
Original from PENN STATE

présenté, mis en répétition à la Comédie-Française, puis retiré un drame en cinq actes et en vers, intitulé : *La Fin de la Comédie ou la Mort de Don Juan* (1838). (FRÉDÉRIC MISTRAL (neveu), *Un poète bilingue, Adolphe Dumas, 1806-1861, ses relations avec les romantiques et les félibres.* (ÉTUDES ROMANTIQUES SOUS LA DIRECTION DE *Henri Girard,* Paris, éditions des Presses françaises, 1927, p. 24.) — Depuis 1911, la littérature donjuanesque a continué de grossir. Nous l'avons dit lorsque nous l'avons examinée en détail (II, p. 227), et nous venons de le redire en le prouvant d'une autre façon. Il serait aisé de montrer, par de nouvelles citations, que la figure du séducteur ne cesse d'animer le théâtre, le roman, la poésie, la dissertation critique et philosophique, la fantaisie : Pierre Sales, *La Fille de Don Juan* (mœurs contemporaines). — Michel Zevaco, *Don Juan* (1924). — *Zigoto Don Juan*, film (1924). — Henri Bachelin, *Dondon Juan* (1926). — Martial Perrier, *Don Juan de Pays-sans-Gare* (1926). — André Barre et Henri Mazel, *Don Juan s'amuse* (1927)...

Digitized by Google

Original from PENN STATE

BIBLIOGRAPHIE

(Liste des ouvrages et recueils cités plusieurs fois et en abrégé.)

Albert (Maurice), *Les Théâtres de la Foire* (1660-1789). Paris, Société française d'Imprimerie et de Librairie, 1900, in-12.

— *Les Théâtres des Boulevards* (1789-1848). Ibidem, 1902, in-12.

Alexandre (R.), *Le Musée de la Conversation*. Paris, Bouillon, 3e éd., 1897. — *Les Mots qui restent*. Suppl. à la 3e éd. Bouillon, 1901, in-8°.

Allorge (Henri), *Charlot, Janot et Jocrisse :* La Grande Revue, 1921, pp. 609-633.

Almanach des Spectacles. — Voir *Spectacles de Paris*.

Ancien Théâtre Français ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les origines jusqu'à Corneille... (Bibliothèque Elzévirienne.) Paris, P. Jannet, 1854-1857, 10 v. in-16.

Aude (A.-F.), *Bibliographie critique et raisonnée des Ana français et étrangers*. (Collection du Bibliophile Parisien.) Paris, H. Daragon, 1910, in-8°.

Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiet der romanischen Philologie, veröffenlicht von E. Stengel. Marbourg.

Avenel (Henri), *Le Monde des Journaux en 1895*. (Organisation; Influence; Législation; Mouvement actuel; Portraits et Pseudonymes.) Paris, May et Hotteroz, 1895, in-8°.

Babault, *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des Théâtres,* par Ménégault de Gentilly, continué depuis le milieu du deuxième volume par Babault. Paris, Babault, 1808-1812, 9 v. in-8°.

Backhaus (Johannes), *Alexis Pirons Jahrmarktspiele*. Leipzig, E. Glausch, 1902, in-8°.

Barberet (V.), *Lesage et le Théâtre de la Foire*. Nancy, P. Sordoillet, 1887, in-8°.

Barré, *Théâtre de M. de Piis et de M. Barré contenant les opéras-comiques en vaudevilles et autres pièces qu'ils ont composés en société pour le Théâtre italien, depuis 1780 jusqu'en 1785*. Londres, 1785, 2 v.

Barrère (A.), *Argot and Slang*. Londres, Whittaker et Cie, 1902.

Barry (Ed.), *El Burlador de Sevilla y Convidado de pietra, comedia famosa del maestro Tirso de Molina*. Paris, Garnier, 1910, in-8°. (Collection E. Mérimée.)

Baschet (Armand), *Les Comédiens italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*. Paris, Plon, 1882, pet. in-8° anglais.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Baudisch (J.). *Ueber Eigennamen als Gattungsnamen in Französischen und Verwandtes*, I-II. Wien [Vienne], 1905-1906 (JAHRESBERICHT DER OEFFENTLICHEN UNTERREALSCHULE IN WIEN).

Bernardin (N.-M.), *La Comédie italienne en France et les Théâtres de la Foire et du Boulevard*. Paris, REVUE BLEUE, 1902, in-12.

Bouchet (Guillaume), *Les Serées*, publiées par C.-E. Roybet. Paris, Lemerre, 1873-1882, 6 v. in-16.

Boulenger (Jacques), *Rabelais à travers les âges*. (Collection Saint-Germain-des-Prés, n° 2). Paris, LE DIVAN, 1925, in-8°.

Brazier (Nicolas), *Chroniques des Petits Théâtres de Paris*, réimprimées avec notices, variantes et notes par Georges d'Heylli. Paris, Ed. Rouveyre et G. Blond, 1883, 2 v. in-18.

Brisson (Adolphe), *Le Théâtre*. Paris, E. Flammarion, 5 v. in-16.

Brunet (Charles) : voir SOLEINNE.

Brunot (Ferdinand), *Histoire de la Langue française des origines à 1900*. Paris, A. Colin, 1905 (en cours de publication), in-8°.

Cain (Georges), *Anciens Théâtres de Paris. Le Boulevard du Crime. Les Théâtres du Boulevard*. Paris, E. Fasquelle, 1920, in-8°.

Campardon (Émile), *Les Spectacles de la Foire*. Paris, Berger-Levrault, 1877, 2 v. in-8°.

— *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*. Ibid., 1880, 2 v. in-8°.

Castille (Hippolyte), *Les Hommes et les Mœurs en France sous le règne de Louis-Philippe*. Paris, Henneton et Cie, 1853, in-8°.

Cellier (L.), *Études dramatiques*. — *Les Types populaires au théâtre* (Polichinelle, Arlequin et le théâtre de la foire, Pierrot, Les funambules, Arlequinades et Parades, Janot, Jocrisse, Cadet-Roussel, Mme Angot, Mayeux, Robert Macaire, Bilboquet, Saltimbanques. Paris, Liepmannsohn et Dufour, 1870, in-12.

Champfleury, *Souvenirs des Funambules*. Paris, Michel Lévy, 1859, in-8°.

— *Histoire de la Caricature moderne*. Paris, E. Dentu, 1865, in-8°.

— *Histoire de l'Imagerie populaire*. Ibidem, 1869, in-8°.

Chants et Chansons populaires de la France. Paris, Garnier, 3 v. in-8°.

Charlier (Gustave), *Le Prince de Ligne, Lettres à Eugénie sur les Spectacles*. Édition critique. Bruxelles, Bureau des Annales du Prince de Ligne. Paris, Edouard Champion, 1922, in-8°.

Choix de pièces nouvelles de théâtre qui ont été représentées depuis quelques années. (Théâtre français et Théâtre italien), 1758, 6 v. in-12.

Clairambault, *Recueil Clairambault-Maurepas, chansonnier historique du XVIIIe siècle*. Paris, A. Quantin, 1880-1884, 8 v. in-18.

Claretie (Jules), *La Fille de Madame Angot*, dans LA FILLE DE MADAME ANGOT, opéra-comique en trois actes. Paroles de Clairville, Siraudin et Koning. Musique de Charles Lecocq. Édition illustrée... [avec] une notice historique par Jules Claretie. Paris, F. Polo; Bruxelles, Sardou, 1875.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Counson (Albert), *Noms épiques entrés dans le vocabulaire commun : Mélanges Chabaneau.* (ROMANISCHE FORSCHUNGEN, XXIII.)

D'Auriac (Eugène), *Théâtre de la Foire. Recueil de pièces représentées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent.* Paris, Garnier, 1878, in-16.

De La Porte (Abbé J.) et **Clément**, *Anecdotes dramatiques, contenant toutes les pièces.* Paris, Ve Duchesne, 1775, 3 v. in-8°.

De La Porte (Abbé) et **Champfort**, *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire du théâtre, les règles du genre dramatique... avec des notices des meilleures pièces, le catalogue de tous les drames et celui de tous les auteurs dramatiques.* Paris, Lacombe, 1776, 3 v. in-8°. Voir aussi : *Spectacles de Paris.*

De la Vallière (Duc), *Bibliothèque du Théâtre français depuis son origine.* Dresde, Michel Groell, 1768, 3 vol. in-4°. [Par le duc de la Vallière, Marin et Mercier de Saint-Léger.]

De Léris, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des Théâtres contenant l'origine des différents théâtres de Paris,* 2e éd. Paris, C.-A. Jombert, 1763, in-8°.

Delesalle (Georges), *Dictionnaire Argot-Français et Français-Argot* (préface de Jean Richepin). Paris, P. Ollendorff, 1896, in-8°.

De Manne (E.-D.) et **Ménétrier (C.)**, *Galerie historique des acteurs français, mimes et paradistes qui se sont rendus célèbres dans les annales des scènes secondaires depuis 1700 jusqu'à nos jours.* Lyon, N. Scheuring, 1877, in-8°.

— *Galerie historique des comédiens de la troupe de Nicolet.* Lyon, N. Scheuring, 1869, in-8°.

De Manne (E.-D.), *Nouveau Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes,* 3e éd. Lyon, N Scheuring, 1868, in-8°.

De Mirecourt (Eugène), *Les Contemporains.* Paris, Gustave Havard, in-32.

Desboulmiers (A.-J.), *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769.* Paris, Lacombe, 1769, 7 v. in-12.

Desnoiresterres (Gustave), *La Comédie satirique au XVIIIe siècle.* Paris, E. Perrin, 1885, in-8°.

D'Heylli (Georges), *Gazette anecdotique, littéraire, artistique et bibliographique.* Paris, 1876-1884, in-8°.

— *Théâtre des Boulevards,* réimprimé pour la première fois et précédé d'une notice. Paris, Rouveyre, 1881, 2 v. in-12.

— *Dictionnaire des Pseudonymes.* Paris, E. Dentu, 1887.

D'Origny, *Annales du Théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour,* 1788, 3 v. in-8°.

Doucet (Jérôme), *Notre ami Pierrot,* une douzaine de pantomimes. Aquarelles de Louis Morin. Paris, Paul Ollendorff, s. d.

Drack (Maurice), *Le Théâtre de la Foire, La Comédie italienne, L'Opéra-Comique.* Paris, Firmin-Didot, 1889, in-12.

Driesen (Otto), *Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem.* Berlin, A. Duncker, 1904, in-8°.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Buchertre (Pierre-Louis), *La Comédie italienne.* Paris, Librairie de France, F. Sant' Andrea, L. Marcerou et Cie [1924], in-4°.

Buchertre (Pierre-Louis) et **Saulnier (René)**, *L'Imagerie populaire.* Les images de toutes les provinces françaises du XV^e^ siècle au second Empire. Les complaintes, contes, chansons, légendes qui ont inspiré les imagiers. Paris, Librairie de France [1925], in-4°.

Dumersan et **Noël Ségur**, *Chansons nationales et populaires de France.* Paris, Garnier, 1866, 2 v. in-8°.

Feist (O.), *Der Miles gloriosus in der französischen Komödie von Beginn der Renaissance bis zu Molière.* (MÜNCHENER BEITRÄGE ZUR ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE, XIII, Leipzig, A. Deichert. 1897.)

Fontaine (Léon), *Le Théâtre et la Philosophie au XVIII^e^ siècle.* Paris, Baudry, 1879, in-8°.

Fournel (Victor), *Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères.* Paris, Delahays, 1859, in-16.

— *Les Contemporains de Molière.* Paris, Firmin Didot, 1863-1875, 3 v. in-8°.

— *Le Virgile travesti en vers burlesques par Paul Scarron avec la suite de Moreau de Brasei.* Nouvelle édition. Paris, Garnier frères, 1876, in-18.

— *Le Théâtre au XVII^e^ siècle : La Comédie.* Paris, Lecène et Oudin, 1892, in-18 jésus.

Fournier (Édouard), *Chansons de Gaultier Garguille.* (BIBLIOTHÈQUE ELZÉVIRIENNE.) Paris, P. Jannet, 1858, in-16.

— *Le Théâtre français avant la Renaissance, 1450-1550, Mystères, Moralités et Farces.* Paris, Garnier, 2e éd. (La Place, Sanchez et Cie) [1872], gr. in-8°.

— *Variétés historiques et littéraires. Recueil de pièces volantes et curieuses en prose et en vers, revues et annotées.* (BIBLIOTHÈQUE ELZÉVIRIENNE.) Paris, P. Jannet, 1855-1863, 10 vol. in-16.

— *Le Théâtre français au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle ou Choix des comédies les plus remarquables antérieures à Molière.* Paris, Laplace, Sanchez et Cie [1871], in-8°.

Fritsche (Hermann), *Molière-Studien, ein Namenbuch zu Molière's Werken.* Berlin, Weidmann, 1887, in-8°.

Gaiffe (F.), *Le Drame en France au XVIII^e^ siècle.* Paris, A. Colin, 1910, in-8°.

Gautier (Théophile), *Histoire de l'Art dramatique depuis vingt-cinq ans.* Paris, Hetzel, 1858, 6 v. in-12.

— *Histoire du Romantisme, suivie de notices historiques et d'une étude sur la Poésie française 1830-1868.* Paris, G. Charpentier, 1887, in-18.

Gendarme de Bévotte (Georges), *La Légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au Romantisme.* Paris, Hachette, 1906, in-8°.

— *La Légende de Don Juan.* Paris, Hachette, 1911, 2 v. in-16.

Geoffroy, *Cours de Littérature dramatique ou Recueil, par ordre de matières, des feuilletons de Geoffroy.* Paris, Blanchard, 1819-1820, 5 v. in-8°.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Gherardi, *Théâtre italien de Gherardi ou Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens italiens du Roy.* Paris, Cusson et Witte, 1700, 6 v. (Pour d'autres éditions, ainsi que pour d'autres textes recueillis par Gherardi, voir KLINGLER, *Die Comédie-Italienne.*)

Godefroy (Frédéric), *Dictionnaire de l'Ancienne Langue française.* Paris, H. Welter, 1880-1902, 10 v. in-4°.

Gohin (F.), *Les Transformations de la Langue française pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle (1740-1789).* Paris, Belin frère, 1903, in-8°.

Goizet-Burtal, *Dictionnaire universel du Théâtre en France et du Théâtre français à l'étranger, alphabétique, biographique et bibliographique depuis l'origine du théâtre jusqu'à nos jours,* par J. Goizet, *avec biographies de tous les auteurs et principaux artistes de toutes les époques,* par A. Burtal. Première partie : *Bibliographie,* par J. Goizet, tome I. Lettres [A] B C, 637 pages, tome II, lettre D (jusqu'au mot : *Deux Avares*), 64 pages. — Deuxième partie : *Biographies,* par A. Burtal, 122 pages (jusqu'à : *Azzia*). Paris, chez les auteurs, s. d. [1867], 2 v. gr. in-8°.

Grands Écrivains de la France, *La Fontaine* (œuvres publiées par Girard, Desfeuilles, H. Régnier et Paul Mesnard, 1883-1893, 11 v. in-8°; *Molière*, œuvres publiées par P. Mesnard et Eugène Despois, 1873-1893, 13 v. in-8°.

Grimm : Tourneux (Maurice), *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.* Paris, Garnier, 1882, in-8°.

Grimod de la Reynière (A.-B.-L.), *Le Censeur dramatique ou Journal des principaux Théâtres de Paris et des départements, par une société de gens de lettres, rédigé par* —. Paris, Bureau du Censeur dramatique et chez Desenne, etc., in-8°.

Guéchot (M.), *Types populaires créés par les Grands Écrivains* (Don Quichotte et Sancho Pança, Tartarin, Falstaff, Panurge, Gil Blas, Figaro, Scapin, Crispin, Types bourgeois, Harpagon; Sots et Naïfs, Rodrigue et Chimène, Gavroche). Paris, Colin, 1907, pet. in-8°.

Gueullette (Th.-S.), *Parades inédites*, avec une préface par Charles Gueullette. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1885, in-18.

Hatin (Eugène), *Bibliographie historique et critique de la Presse périodique française.* Paris, F. Didot, in-8°.

Hatzfeld (A.), Darmesteter (A.) et Thomas (A.), *Dictionnaire général de la Langue française.* Paris, Ch. Delagrave, 2 v. gr. in-8° (abrégé : *H D T*).

Jal (A.), *Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire.* Paris, H. Plon, 1872, 2^e éd. in-8°.

Janin (Jules), *Histoire de la Littérature dramatique.* Paris, Michel Lévy frères, Bibliothèque contemporaine, 1853-1858, 6 v. in-12.

Joyeusetez (Les), faceties et folastres imaginacions de Caresme Prenant, Gauthier Garguille, Guillot Gorju, Roger Bontemps, Turlupin, Tabarin, Arlequin, Moulinet, etc. Paris, Techener, 1829-1834, 18 v. in-16.

Killen (Alice-M.), *L'Évolution de la Légende du Juif errant* : REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE, 1925, pp. 5-36.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Klingler (Oskar), *Die Comédie-Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi*. Strasbourg, Karl-J. Trübner, 1902, in-8°.

Lacroix (Paul), *Ballets et Mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*. Genève, Gay et fils, 1868-1870, 6 v. in-12.

La Fontaine, voir *Grands Écrivains de la France*.

La Harpe, *Cours de Littérature ancienne et moderne suivi du Tableau de la Littérature au XIX^e^ siècle par Chénier, etc.* [cité : LYCÉE]. Paris, Firmin-Didot, 1880, 3 v.

Langlois (Ernest), *Table des Noms propres de toute nature compris dans les Chansons de geste imprimées*. Paris, E. Bouillon, 1904, in-8°.

Lanson (Gustave), *Mélanges offerts par ses amis et ses élèves à —*. Paris, Hachette, 1922, in-8°.

— *Molière et la Farce*. REVUE DE PARIS, 1^er^ mai 1901.

Larchey (Lorédan), *Dictionnaire des Noms*. Paris, E. Dentu.

— *Dictionnaire historique d'Argot*. Ibidem.

Larousse (P.), *Grand Dictionnaire universel du XIX^e^ siècle, français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire*, 1899-1904, in-4°.

Lecomte (L.-Henry), *Histoire des Théâtres de Paris*. Paris, H. Daragon, 10 v. in-8° : *Les Variétés Amusantes, 1778-1789, 1795-1796, 1803-1804, 1815*. (Paru en 1908.) — *Les Jeux Gymniques, 1810-1812; Le Panorama Dramatique, 1821-1823* (1908). — *Les Folies Nouvelles, 1854-1859, 1871-1872, 1880* (1909). — *Le Théâtre de la Cité, 1792-1807* (1910). — *Les Fantaisies Parisiennes. L'Athénée. Le Théâtre Scribe. L'Athénée Comique, 1865-1911* (1912).

— *Frédérick Lemaître*. Paris, 1865.

Lefranc : — Abel Lefranc, Jacques Boulenger, Henri Clouzot, Paul Dorveaux, Jean Plattard et Lazare Sainéan, *Œuvres de François Rabelais*. Paris, Champion, 1913. —

Lemaître (Frédérick), *Souvenirs de Frédérick Lemaître* (publiés par son fils). Paris, P. Ollendorf, 1880, in-12.

Lemercier de Neuville (Louis), *Histoire anecdotique des Marionnettes modernes*. Paris, Calmann-Lévy, 1892, in-12.

Lenient (Ch.), *La Comédie en France au XVIII^e^ siècle*. Paris, Hachette, 1888, 2 v. in-8°; *La Comédie en France au XIX^e^ siècle*. Ibidem, 1898, 2 v. in-16.

Le Roux de Lincy (M.), *Le livre des Proverbes français, précédé de recherches historiques sur les Proverbes français et leur emploi dans la littérature du Moyen Age et de la Renaissance*. Paris, A. Delahays, 2^e^ éd., 1859, 2 v. in-12.

Lesage et d'Orneval, *Le théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent... recueillies, revues et corrigées* par —. Paris, P. Gandouin, 1724-1737, t. I-IX. Le tome X : *Le théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, contenant une partie des pièces qui ont été représentées aux Foires..., pendant les années 1732, 1733 et 1734... composées, revues et corrigées* par Carolet. Ibidem, 1734.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Lintilhac (Eugène), *Histoire générale du Théâtre en France.* Paris, Ernest Flammarion, in-8°.

Littré (Émile), *Dictionnaire de la Langue française.* Paris, Hachette, 1878-1883, 5 v. gr. in-4°.

Livet (Ch.-L.), *Lexique de la Langue de Molière.* Paris, Imprimerie Nationale, 1897, 3 v. in-8°.

Loret, *La Muze historique.* Édition Ravenel et de La Pelouze, 1857-1878, 4 v. in-8°.

Lyonnet (Henry), *Dictionnaire des Comédiens français.* (HISTOIRE DU THÉATRE.) Paris, E. Jorel, 2 v. in-4°.

Magnin (Charles), *Histoire des Marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours.* Paris, Michel Levy, 1862, in-12.

Maigron (Louis), *Le Romantisme et les Mœurs, essai d'étude historique et sociale d'après des documents inédits.* Paris, Honoré Champion, 1910, in-8°.

Ménage, *Dictionnaire étymologique de la Langue françoise.* Nouv. éd. Le tout mis en ordre, corrigé et augmenté par A.-F. Jault. Paris, Briasson, 1750, 2 v. in-fol.

Métra, *Correspondance secrète, politique et littéraire ou Mémoires pour servir à l'histoire des Cours, des Sociétés et de la Littérature en France depuis la mort de Louis XIV.* Londres, John Adamson, 1787-1790, 18 v. in-12.

Michaut (Gustave), *Les Luttes de Molière.* Paris, Hachette, 1925, in-16.

Moland (Louis), *Molière et la Comédie italienne.* Paris, Didier, 1867, in-12.

Molière, voir *Grands Écrivains de la France.*

Molériste (Le), revue mensuelle dirigée par Georges Monval. Paris, Tresse, 1879-1889, 10 v. in-8°.

Monselet (Charles), *Les Oubliés et les Dédaignés. Figures littéraires de la fin du XVIII^e siècle.* Nouv. édit. definitive. Paris, Charpentier, 1876, in-8°. (Paris, Bachelin-Deflorenne, 1885, in-8°.)

Moreau (C), *Bibliographie des Mazarinades... Liste chronologique des Mazarinades, 1648-1660.* SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE FRANCE. Paris, J. Renouard, 1850, 3 v. in-8°.

Mornet (Daniel), *Histoire des Grandes Œuvres de la Littérature française.* Paris, Bibliothèque Larousse.

Nisard (Charles), *Étude sur le Langage populaire ou patois de Paris et de sa banlieue.* Paris, A. Franck, 1872, in-8°.

— *Histoire des Livres populaires ou de la Littérature de colportage*, 2e éd. Paris, E. Dentu, 1864, in-8°.

Nodier (Charles), *Des Types en littérature :* REVUE DE PARIS, septembre 1830. Article recueilli dans les œuvres de Ch. Nodier, édition Renduel, 1832, t. V. Cité d'après l'édition de Bruxelles, J.-P. Meline, 1832.

Nyrop (Kr.), *Grammaire historique de la Langue française.* Copenhague (Nordisk Forlag). Paris, A. Picard, 1899-1925 (en cours de publication), 5 v. in-8°.

Oudin (Antoine), *Seconde partie des recherches italiennes et françoises.* Paris, 1642.

Paris ou le Livre des Cent-et-un. Paris, Ladvocat III (1831), pp. 361-377 : A. Bazin, *Nécrologie.*

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Parodies (Les) du Nouveau Théâtre italien ou Recueil des Parodies représentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens italiens ordinaires du Roy. Paris, Briasson, 1738, 4 v. in-8°.

Péricaud (Louis), *Le Théâtre des Funambules, ses Mimes, ses Acteurs et ses Pantomimes, depuis sa fondation jusqu'à sa démolition.* Paris, Léon Sapin, 1897, in-8°.

Petit de Julleville (Louis), *Histoire de la Langue et de la Littérature française sous la direction de* —. Paris, A. Colin, in-8°.

— *Répertoire analytique du Théâtre comique en France au Moyen Age.* Paris, L. Cerf, 1886, gr. in-8°.

Picot (Émile) et **Nyrop (Kr.)**, *Nouveau Recueil de Farces françaises des XV^e^ et XVI^e^ siècles.* Paris, D. Morgand et C. Fatout, 1880.

Picot (Émile), *Recueil général des Soties* (SOCIÉTÉS DES ANCIENS TEXTES FRANÇAIS). Paris, Firmin-Didot, 1902-1904, 3 v.

Pougin (Arthur), *Dictionnaire historique et pittoresque du Théâtre et des Arts qui s'y rattachent.* Paris, Firmin-Didot, 1885, gr. in-8°.

Quérard (J.-M.), *Les Supercheries littéraires dévoilées*, 2^e^ éd. (G. Brunet et P. Jannet). Paris, de Fécheoz et Letouzey, 1882, 7 v. in-8°.

Quitard (P.-M.), *Dictionnaire étymologique, historique et anecdotique des Proverbes et des Locutions proverbiales de la Langue française.* Paris, P. Bertrand, 1842, in-8°.

Recueil des Poésies françaises des XV^e^ et XVI^e^ siècles, par A. de Montaiglon et J. de Rothschild. (BIBLIOTHÈQUE ELZÉVIRIENNE.) Paris, 1855-1878, 13 vol.

Rabelais, voir *Lefranc.*

Reynaud (Louis), *Le Romantisme. Ses origines anglo-germaniques. Influences étrangères et Traditions nationales. Le Réveil du Génie français.* Paris, A. Colin, 1926, in-16.

Reynier (Gustave), *Thomas Corneille, sa Vie et son Temps.* Paris, Hachette, 1892, in-8°.

Riccoboni (Luigi), *Histoire du Théâtre italien*, 1723, in-8°.

Rigal (Eugène), *Le Théâtre français avant la période classique (fin du XVI^e^ et commencement du XVII^e^ siècle).* Paris, Hachette, 1901, in-18 jésus.

— *Molière.* Ibidem, 1908, 2 v. in-16.

— *De Jodelle à Molière.* Ibidem, 1911, in-16.

Rolland de Villarceaux (H.), *La Comédie italienne et Deburau* : REVUE NOUVELLE, 1^er^ juillet 1846.

Roy (Émile), *La Vie et les OEuvres de Charles Sorel, Sieur de Souvigny (1602-1674).* Paris, Hachette, 1891, in-8°.

Roth (Th.), *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso.* (MÜNCHENER BEITRÄGE ZUR ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE, XXXIV.) Leipzig, A. Deichert, 1905.

Sainéan (Lazare), *La Langue de Rabelais.* Paris, E. de Boccard, 1922, 2 v. in-8°.

— *Les Sources indigènes de l'Étymologie française.* Ibidem, 1925, 2 v. in-8°.

Sand (Maurice), *Masques et Bouffons (Comédie italienne).* Paris, Michel Lévy, 1860, 2 v. in-8°.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Schaunne (Alexandre), *Souvenirs de Schaunard*. Paris, G. Charpentier, 1887, in-12.

Simond : *La Vie parisienne à travers le XIX^e siècle, Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps,* publié sous la direction de Charles Simond. Paris, Plon-Nourrit, 1900-1901, 3 v. in-8°.

Smith (Winifred), *The Commedia dell' Arte, A study in italian popular Comedy*. New-York, The Columbia University Press, 1912, in-8°.

Soleinne : *Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne*. Catalogue rédigé par P.-L. Jacob, bibliophile. Paris, Administration de l'Alliance des Arts, 1843-1845, 5 v. in-8° ; plus : *Table générale du Catalogue de la Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne,* par Goizet, 1 v., 1845. L'ouvrage a été complété par la *Table des pièces de théâtre décrites dans le Catalogue de la Bibliothèque de M. de Soleinne,* par Charles Brunet. Paris, D. Morgand, 1914, 1 v. in-8°. — Il y aurait aussi à mentionner : *Bibliothèque dramatique de Pont de Vesle,* augmentée et complétée par les soins du bibliophile Jacob. Catalogue rédigé d'après le plan du Catalogue Soleinne et destiné à servir de complément à ce Catalogue. Paris, Administration de l'Alliance des Arts, 1846, in-8°.

Les Spectacles de Paris ou Calendrier historique et chronologique de tous les Théâtres. [Annuaire publié par l'abbé de La Porte, de 1751 à 1778, et qui se continua jusqu'en 1794, puis fut repris en l'an VIII et en 1815, en tout 46 parties.]

Tallemant des Réaux, *Historiettes*, 2^e éd., Monmerqué. Paris, Delloye, 1840, 10 v.

Théâtre de Campagne. Paris, P. Ollendorff, 1876-1899, 13 v. in-8°.

Théâtre italien (nouveau) ou Recueil général des Comédies représentées par les Comédiens italiens ordinaires du Roy. Nouvelle édition corrigée. Paris, 1753, 10 v.

Thureau-Dangin (Paul), *Histoire de la Monarchie de Juillet*. Paris, E. Plon-Nourrit, 1884-1886, 3 v. in-8°.

Tourneux (Maurice), *Bibliographie de l'Histoire de Paris pendant la Révolution française*. Paris, Imprimerie Nouvelle, 1890-1913, 5 v. gr. in-8°.

Tresch (Mathias), *Évolution de la Chanson française savante et populaire*. 1^re partie : *Des Origines à la Révolution française*. Paris et Bruxelles, La Renaissance du Livre [1926], in-8°.

Vicaire (Georges), *Manuel de l'Amateur de livres du XIX^e siècle (1801-1893)*. Paris, A. Rouquette, 1894-1920, 8 v. in-8°.

Welschinger (Henri), *Le Théâtre de la Révolution (1789-1799)*. Paris, Charavay frères, 1881, in-18.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

ADDITIONS ET CORRECTIONS

—

Tome I.

P. 21, l. 15, *au lieu de :* Grapignan (XVIII[e]), *lire :* XVII[e].

P. 52 : *Fierabras* doit son acception de « hâbleur », non pas aux chansons de geste, mais aux comédies du XVI[e] siècle.

P. 59 : Mandrin a été « roué » et non brulé vif.

P. 60, l. 34, *au lieu de :* Scribe et Varin, *lire :* Scribe et Dupin,

P. 62 : *Tartempion.* Voir dans l'*Intermédiaire des Chercheurs et Curieux,* LIV, p. 98, un article signé H. C. M. et disant que, dans le *Musée pour rire* (1839-1840), « un personnage reparaît souvent : celui de Tartempion, petit bourgeois bedonnant, garde national convaincu, digne d'être incorporé à la compagnie modèle de Jérôme Paturot, et qui pousse l'héroïsme militaire et civique jusqu'à prendre son tour de garde le soir même de ses noces ».

P. 70, note 3 : édition Lefranc, t. IV.

P. 75, note 1, *ajouter :* SAINÉAN, *Les Sources,* I, p. 296; II, pp. 427-428.

P. 83 : *Dariolette.* — Tallemant des Réaux, éd. MONMERQUÉ, I, pp. 123-124 : « Mademoiselle de Vitry [sœur de Madame de Simier], confidente de Mademoiselle de Guise, étoit la Dariolette », dans une aventure d'amour de la princesse de Conti.

P. 103 : *Jean Hiroux.* — Mon aimable et savant collègue de l'Académie, M. Paul Thomas, me fait observer que, dans la *Cour d'assises* de H. Monnier, ce personnage « est un être parfaitement inoffensif, un vagabond simple d'esprit, qui, ayant reçu l'hospitalité dans une ferme, s'est livré, dans un accès de somnambulisme, à quelques excentricités qui l'ont fait accuser, bien à tort, de tentative de meurtre. Traduit devant la cour d'assises, le pauvre diable ne fait que pleurer et protester de son innocence. Il s'endort pendant le réquisitoire de l'avocat-général et le plaidoyer de son avocat. Le jury, à l'unanimité, le déclare non coupable... En réalité, l'affreux gredin, bestial et cynique, qui a assassiné un invalide pour lui prendre son nez d'argent, est Boulard, le héros d'une espèce de saynète qui fit fureur dans les salons de Paris en 1843. Mais quel est l'inventeur de ce personnage? » (Cf. ALPHONSE KARR, *Les Guêpes,* décembre 1843 : *L'Affaire Boulard.*)

Digitized by Google

Original from
PENN STATE

P. 147 : Sur les acteurs de l'Hôtel de Bourgogne, voir aussi J. FRANSEN, *Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne :* REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, 1927, pp. 321-355.

P. 182, 199 : Frosine est une entremetteuse.

P. 204, l. 27, *au lieu de : éponymes, lire : épigones.*

P. 228, l. 20 : *Madame Gil Blas.* Paris, Cadot, 22 v. in-8°, 1856-1857. Paru d'abord dans la *Presse* en 1856. Édition abrégée en 1861, Dentu.

P. 234, l. 2 : *Crainquebille,* 28 mars.

P. 257 : Voir SAINÉAN, *Les Sources,* pour Galafre (I, pp. 26-31), Godiche (II, pp. 314, 340 et 343) et Saligaud (I, p. 323).

P. 271, l. 1, *lire :* de manière qu'étant réunies...

P. 315 : *Calino.* Voir la réédition : *Quelques créatures de ce temps,* édition définitive publiée sous la direction de l'Académie Goncourt (par les soins de J.-H. Rosny aîné). Paris, E. Flammarion et E. Fasquelle [1927], in-18. Elle reproduit la préface d'une édition d'août 1876, et elle donne d'après le texte des Goncourt : « Mais, en 1852, lorsque nous avons... » (voir notre, p. 316, l. 1).

P. 315, l. 1, *lire :* 1852.

P. 332 : Le 8 décembre 1855, le Théâtre des Variétés exhibe le *Sire de Franc-Boisi* dans le *Royaume du Calembour,* revue de l'année 1855, mêlée de chant, en trois actes et dix tableaux, par Th. Cogniard et Clairville.

P. 374-378 et t. II, p. 266 : *Jean de Paris.* Ajouter cette indication qui ne se trouve pas dans l'étude de Mme Wickersheimer : Bussy-Rabutin, *La Déroute et l'Adieu des filles de joie de la ville et faubourgs de Paris,* dit en parlant de la femme :

> La moindre se fait demoiselle :
> Il faut brocards, il faut dentelle,
> Il faut perles et diamans,
> Il faut riches ameublemens,
> Et mille autres telles denrées :
> Mais, pour les rendre ainsi parées,
> Il faudrait que tous les maris
> Fussent de vrais Jeans de Paris.

Histoire amoureuse des Gaules, par Bussy-Rabutin, revue et annotée par Paul Boiteau; suivie des romans historico-satiriques du XVIIe siècle recueillis et annotés par Ch.-L. Livet (BIBLIOTHÈQUE ELZÉVIRIENNE). Paris, P. Jannet, 1857, II, p. 117. — Sur des reprises du type par l'opéra italien, d'après le livret de Saint-Just, voir A. POUGIN, *Boïeldieu,* p. 141.

P. 306, n. 2, *lire :* Sganarelle, ch. V, 2e partie.

Pp. 379-385. *Panurge.* — Voir JACQUES BOULENGER, *Rabelais à travers les âges,* pp. 34, 38, 73, 148 et 149.

P. 392, l. 20, *lire : Misanthrope.*

P. 413 : *Les Pantoufles de Magdeleine,* comédie mêlée de chant, en trois actes et en vers de huit syllabes. Imitation burlesque de *Cendrillon* (opéra d'Étienne), par André Méjanel, 18 décembre 1810. Personnages : Flaconnet, vieux invalide; Claudine, Lisbeth, Madelon, ses filles...

Digitized by Google
Original from PENN STATE

P. 423, l. 24, *lire :* Galzy; l. 27 : Manon, sphinx étonnant.

P. 426, l. 19 : Corriger l'indication de P. GINISTY : Choderlos; l. 26, *lire :* décret nominatif.

P. 434, l. 13, *lire :* 20 novembre.

P. 494 : A noter que les frères de Goncourt, en 1852, prêtent ce mot à Calinot : « Calinot disait : Napoléon!.. ambitieux! S'il était resté capitaine d'artillerie et mari de Joséphine, il administrerait encore la France ». Voir p. 73 de l'édition de *Quelques créatures de ce temps* (1927, J.-H. Rosny), signalée ci-dessus, p. 641. — A. SCHANNE, *Souvenirs de Schaunard*, p. 318 : Monnier jouait *Monsieur Prudhomme à Cythère.*

Tome II.

P. 22, l. 29, *lire : Arlequin-Jacob.*

P. 51, l. 16, *lire :* Rosni.

P. 72, l. 27, DURANTY, *Théâtre des Marionnettes.* Paris, G. Charpentier, 1880, in-4°.

P. 73, voir sur Gilles : *L'Intermédiaire des Chercheurs et Curieux,* XXXV (25 novembre 1865), pp. 749 et 790. — Sur *faire Gille :* SAINÉAN, *Les Sources,* II, pp. 356-357.

P. 99, l. 28, *lire :* Beaunoir.

P. 135, l. 8, *lire :* la cérémonie turque.

Pp. 153-155 : CADET BUTEUX. — Autres œuvres de Désaugiers : *Cadet Buteux au spectacle des chiens savants; — à la tragédie d'Artaxerce; — à Longchamp; — à la représentation des* « Deux Gendres » (voir ci-dessus, II, p. 136); — *à l'enterrement de Mlle Raucourt.*

P. 175, l. 7 et 8 : *La Marquise de Carabas,* par Bayard et Dumanoir. Peut-être conviendrait-il de faire observer que cette pièce, qui se passe sous Louis XV, au château de Carabas, raconte l'histoire du marquis de Carabas lequel possède un domaine important et qui épouse la meunière Suzanne.

P. 259, l. 17 : Le roman de Theuriet est l'*Oncle Scipion* (1890).

P. 264, l. 27 : Arlequine (mollusque) : à ranger p. 266, sous le § 3.

P. 268, l. 4, *lire : Jean-des-Figues* (1870).

P. 447, l. 35-36, *au lieu de :* GOSSEZ, II, p. 407, *lire :* DUMESNIL, II, p. 405. — A noter que le nom de Chavroche n'est pas dans la version des *Misères* publiée par G. SIMON, mais DUMESNIL, dans l'article cité (p. 405) le donne, d'après le manuscrit 26bis de V. Hugo à la Bibliothèque Nationale.

. 476 : *Tartarin.* Voir une note curieuse sur le chevalier français du XVIe siècle, Aymon de Salvaing, dit *Tartarin* par sobriquet de guerre : dans HENRY-J.-G. DE MILLEVILLE, *Armorial historique de la noblesse de France.* Paris, 1845, in-8°, p. 229.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

INDEX

DES

NOMS DE TYPES ET DE PERSONNAGES LITTÉRAIRES [1]

Abbondio (Don), I, 12.

Abélard, I, 39.

Acaste (Molière), II, 382.

Achille, I, 29; II, 527.

Adèle (Dumas père), II, 307, 309.

Adolphe (B. Constant), II, 275.

Adonis, I, 40.

Agathe (n. g.), I, 214; (Regnard), II, 329.

Agnès, I, 54, 215, 280-281, 299; II, 171, 247, 295, 354, 368, 460, 518, 519, 611, 617.

Aimeri de Narbonne, II, 530.

Aiol, I, 76.

Alceste (ou le Misanthrope), I, 4, 7, 13, 55, 248, 334, 336, 340, 342, 353, 369, 392-398, 499; II, 182, 183, 191, 206, 240, 279, 294, 295, 305, 349, 352, 354, 365-367, 370, 376, 382, 383, 386, 395, 420, 429, 451, 457, 458, 478, 484, 489, 491, 492, 515, 518, 519, 520, 569, 571, 603, 614, 615.

Alcide, I, 40.

Aliboron, I, 52, 226, 285; II, 182, 245, 380, 465, 503-508, 587.

Alizon, I, 147, 148, 150; II, 65, 241, 243, 464.

Alphonse, I, 64, 268, 285, 297, 299, 300, 351; II, 172, 272-273, 354, 424-425, 460-461, 519, 587, 611.

Amadis, I, 53; II, 22, 71, 159, 262, 357, 371, 587, 620, 622.

Amarante, I, 214.

Amaury (Sainte-Beuve), II, 275.

Amilcar, I, 84-85, 203; II, 458.

Aminte, I, 214.

Amis et Amile, I, 215, 216.

Amphitryon, I, 32, 42, 55, 269, 286, 295, 297, 319, 320, 322; II, 172, 354, 458, 588, 614.

Andromaque, I, 38.

Angela, I, 156.

[1] Afin d'éviter de donner des proportions démesurées à cet Index, nous ne citons pas les auteurs, sauf dans des cas où leur mention, c'est-à-dire une précision, nous paraît utile. — L'abréviation *n. g.* (nom général), à côté d'un nom, indique qu'il s'agit, à la page signalée, d'un nom employé dans un sens général, mais qui pourtant peut désigner aussi, dans la littérature française, un personnage individuel et réputé. (Voir, sur ce point, notre exposé du t. I, pp. 213-215 : *Noms d'un emploi général.*)

*

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Angélique, I, 214; II, 443.

Angot (Mme), I, 4, 7, 60, 212, 286, 296, 335, 336, 344, 462-477, 499; II, 78, 131-133, 162, 191, 241, 247, 284-285, 289, 302, 327, 329, 337, 338, 343, 354, 359, 373, 379, 413-418, 451, 463, 484, 496, 523, 611, 619, 623.

Animaux malades de la peste (Les), I, 66; II, 172.

Annette, I, 214; II, 606.

Anselme, II, 552.

Antigone, II, 479.

Antinoüs, I, 40.

Antitus, I, 82; II, 464.

Antony, I, 61, 286, 295, 304, 352, 353; II, 218, 259, 261, 273, 275, 277, 306-309, 354, 365, 385, 389-390, 460, 462, 587, 622.

Apollon, I, 40.

Araminte, I, 214; II, 443.

Argan, I, 56; II, 386, 473, 518.

Argante, II, 243, 518.

Argencourt (Monsieur d'), II, 437.

Argus, I, 40.

Ariste, I, 214, 340.

Arlequin, I, 8, 18, 20, 78, 86, 88, 114, 116-122, 124-136, 149-154, 157, 159, 160, 166, 174-176, 184, 185, 187, 189, 206, 210, 211, 235, 244, 260, 270, 279, 285-288, 295-297, 335, 344-346, 360, 392, 405, 410, 415, 469; II, 3-44, 47-49, 52, 53, 55, 60, 65, 67, 76, 77, 78, 84, 157, 159, 160, 163-170, 172, 177, 182, 183, 184, 191, 202, 235, 236, 237, 238, 242, 243, 246, 248, 249, 250, 252, 254, 257, 263, 264, 267, 323, 329, 330, 331, 332, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 343, 347, 362, 409, 451, 459, 515, 516, 529, 530, 542, 551, 552, 555, 559, 561, 563, 565, 571, 575-576, 579, 580, 591, 627-628, 642.

Armande, I, 56, 213, 340; II, 293, 299, 460, 518, 524.

Armide, I, 42.

Arnolphe, I, 54, 215, 340; II, 247, 295, 305, 354, 367-368, 386, 460, 462, 492, 518, 520, 524, 552, 611.

Arsinoé, I, 55, 215; II, 354, 382, 429, 458, 518.

Artaban, I, 24, 267, 308, 310, 311, 313, 316-317; II, 371, 430, 451, 452, 453, 464, 541, 545, 597, 620.

Artabaze, I, 192; II, 525.

Artus (Roi), I, 77, 261; II, 253.

Asmodée (Le Diable boiteux), I, 58, 107-108; II, 169, 177, 182, 183, 187, 357, 371, 457, 544.

Astrée, I, 38; II, 173.

Atala, I, 34, 339; II, 545.

Athalie, I, 38; II, 545.

Aucassin et Nicolette, I, 38.

Aurelia, I, 156.

Aurelio, I, 134, 137, 156.

Automédon, I, 40; II, 227.

Aveugle (L') et le Paralytique, I, 69.

Babet, I, 214.

Babylas, I, 231-232; II, 358, 460, 523.

Badin (Mr), I, 234; II, 550.

Bahis, II, 435.

Bajazet, I, 38.

Baligand (-t), I, 74-75, 265, 267, 288, 295; II, 465, 595.

Balochard, II, 437.

Baptiste, I, 214.

Barago, I, 114; II, 149-150.

Barat, I, 215, 216.

Barbacole, I, 15, 57, 265, 267, 308, 312-313, 316, 317; II, 354, 451, 465, 525, 574.

Barbe-Bleue, I, 43, 57, 269, 288, 295, 303, 318, 323, 334, 353, 409, 414, 417-423, 499; II, 154, 162, 164, 172, 191, 232, 237, 250, 251, 252, 347, 357, 358, 371, 528, 537, 566, 614.

Barbouillé (Le), I, 148.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Bartholo, I, 59, 303; II, 178, 354, 459, 524, 599.

Basilide (La Bruyère), II, 376.

Baucis, I, 41.

Bazile, I, 59, 299, 303, 449, 450, 452, 453; II, 65, 181, 182, 187, 354, 400, 460, 488, 519, 545, 611.

Beatrice, I, 156; Béatrice, I, 42.

Bécassine, II, 264, 356.

Bélise (Molière), I, 56, 116, 215; II, 354, 460, 518, 522, 525, 621; (n. g.), I, 214; II, 318.

Bell (John), II, 312; (Kitty), 314.

Bellac, I, 233, 234; II, 354, 525, 621.

Belle au Bois dormant (La), I, 16, 58, 318, 409, 414, 423; II, 173, 189, 237, 251, 357, 528, 538, 539, 545.

Bellerose, I, 150.

Beltrame, I, 134, 153, 154, 159, 213.

Benassis (Balzac), II, 481.

Benoîton (Mme), I, 108-111, 283, 288; II, 155-156, 182, 233, 258, 260, 354, 463, 519, 585, 621.

Bérénice, I. 38, 86.

Bergeret (Mr), I, 233, 234.

Bertaut, I, 83.

Berthe, I, 215, 216.

Bertrand (La Fontaine), I, 56, 69, 407, 499; II, 191; (Compagnon de Robert Macaire), I, 13, 56, 113, 326, 353, 479-491; II, 330, 354, 361, 460.

Betta, I, 159.

Bidard, I, 111, 113; II, 385, 463, 545.

Bilboquet, I, 104-105, 170; II, 163, 183, 251, 354, 370, 464.

Blaise, I, 214.

Bob, I, 64; II, 371, 460, 607.

Bobèche, I, 90-92, 288, 294-295; II, 241, 242, 354, 359, 385, 464.

Boniface, I, 147, 150.

Borckmann (Ibsen), II, 479.

Botte (Mr), II, 161, 629.

Boubouroche, II, 606.

Bovary (Mme), I, 2, 4, 8, 65, 288, 295, 297; II, 371, 406-407, 447-448, 465, 478, 484, 485-487, 545, 587, 615, 622.

Briarée, I, 192; II, 525.

Bridoie, I, 53, 222; II, 182, 383, 465, 596.

Brid'oison, I, 4, 178; II, 332, 340, 354, 400, 412, 446, 451, 466, 525, 545, 621.

Brigandeau, II, 436.

Brighelle, I, 119, 120, 135, 149, 153, 154, 159, 179, 183, 184, 213; II, 159, 243, 250, 555.

Brisemur, I, 192; II, 441, 525.

Britannicus, I, 34; II, 545.

Bruscambille, I, 39, 150; II, 241.

Cabotin, I, 39, 150.

Cabrion, I, 62; II, 182, 463.

Cadet Buteux, I, 114, 124; II, 152-154, 203, 642.

Cadet Roussel (ou Rousselle), I, 28, 60, 288, 297, 311, 318, 323, 335, 336, 344, 412, 469-470, 475; II, 69, 76, 78, 101, 120-145, 154, 162, 163, 168, 178, 184, 232, 235, 236, 237, 241, 242, 264, 267, 268, 320, 327, 329, 339, 358, 371, 379, 380, 400-402, 451, 462, 463, 526, 536, 564, 567-568, 571.

Caliban, I, 42.

Calicot, I, 15, 16, 60, 265, 267, 288, 313-315, 320; II, 173, 235, 354, 464, 544, 574, 619.

Calino, I, 14, 17, 65, 269, 288, 295, 297, 308, 315-317; II, 155, 162, 184, 371, 380, 451, 466, 523-524, 547-548, 618, 621, 641, 642.

Candide, I, 59, 229-230, 303, 334, 352, 353, 427-431, 436, 499; II, 162, 163, 178, 182, 183, 188, 191, 240, 332, 342, 357, 371, 441, 464.

Capanée, I, 41.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Capitan (Matamore), I, 18, 42, 114, 118, 120, 134, 135, 148, 149, 154, 155, 157, 160, 178, 179, 192-197, 204-205, 250, 257, 278-280, 353; II, 334, 441, 442, 460, 516, 519, 525, 556, 558, 621, 626.

Caquet-bon-bec, I, 69.

Carabas (Marquis de), I, 58; II, 173, 264-265, 345, 357, 461, 537, 545, 588, 642.

Carabiniers d'Offenbach (Les), I, 65.

Carabosse, I, 58; II, 358, 538.

Cardinal (Famille), I, 233, 463.

Carême-Prenant, I, 235-237; II, 441, 464, 466.

Carmen, I, 62; II, 170, 238, 250, 267, 268, 357, 358, 371, 460, 604, 622.

Cartouche, I, 39, 58, 216, 482; II, 31, 155, 358, 464, 541-544.

Cassandre (prophétesse), I, 40.

Cassandre (type italien), I, 18, 20, 120, 125, 129. 131, 132, 150, 152, 155, 159. 160, 169, 170, 171, 177, 212, 327, 335, 336, 429; II, 20, 22, 29, 43, 60, 67-69, 77, 78, 84, 117, 118, 136, 154, 161, 163. 170, 183, 185, 191, 225, 237, 329, 331, 334, 337, 340-342, 347, 409, 524, 529, 576, 628.

Catau, I, 214.

Cathos, I, 54, 116; II, 85, 354, 382, 392-393, 427, 445, 460, 462, 478, 522, 621.

Catin, I, 214.

Céladon, I, 4, 8, 54, 262, 268, 288, 295, 353, 366; II, 65, 173, 238, 242, 259, 273, 371, 385, 450, 457, 622.

Célimare le bien-aimé, II, 448, 585.

Célimène, I. 4, 55, 215, 248, 269, 393, 395-396, 398, 499; II, 164, 191, 280, 354, 386, 430, 455, 466, 478, 484, 515, 518, 519, 520, 622.

Cendrillon, I, 8, 43, 58, 269, 288-289, 295, 318, 323, 334, 355, 409, 417, 499; II, 65, 112, 120, 154, 162, 168, 169, 173, 191, 231, 232, 237, 250, 251, 252, 371, 528, 527, 614, 641.

Cerbère, I, 40.

Cérès, I, 40.

Champagne, I, 181, 353; II, 522.

Chaperon rouge (Le), II, 251, 357, 528, 529.

Charlot, II, 41, 159-160, 328-328, 354.

Charlotte (Molière), II, 478.

Chasteaufort, I, 192; II, 452, 525.

Chat botté (Le), II, 251.

Châtelain de Couvy, I, 215, 216.

Chattemite, I, 226; II, 32, 464, 466, 508-509.

Chatterton, II, 275, 306, 309-314, 354, 385, 390, 464, 587.

Chauvin, I, 8, 61, 265, 267, 289, 295, 353; II, 242, 255-257, 290, 373, 463, 545, 600, 621, 623.

Chérubin, I, 30, 59, 351, 352, 439, 446, 447, 450, 456-457, 499; II, 161, 170, 178, 191, 223-224, 250, 263, 283, 284, 354, 388, 457, 604.

Chicaneau, I, 226; II, 354, 441, 451, 466, 545.

Chloris, I, 214.

Chrysale, I, 56; II, 182, 354, 445, 457, 518, 545.

Cid (Le), I, 225, 336; II, 162, 354.

Cigale (La) et la Fourmi, I, 302, 401-404, 499; II, 191, 588.

Cinna, I, 38.

Cinzio del Sole, I, 134.

Cinthio, I, 137, 144, 156, 159.

Circé, I, 40.

Citrouillard, II, 448.

Clarice, I, 156.

Cléante, II, 430.

Cléomadès, I, 38.

Clitandre, I, 213, 299; II, 430.

Clymène, I, 214.

Coignard (Jérôme), I, 233.

Colas, I, 214.

Colette, I, 214.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Colin, I, 88-89; II, 258, 259, 460; (n. g.), I, 214.

Colinette, I, 88, 214.

Colombine, I, 18, 20, 117, 118, 120, 124, 125, 129, 130, 134, 136, 143, 144, 154-155, 157, 159, 176, 213, 287, 346, 429; II, 18, 22, 23, 24, 29, 31, 43, 56, 60, 67, 78, 118, 159, 161, 169, 170, 182, 193, 237, 245, 246, 248, 249, 261, 267, 347, 362, 451, 532, 559, 561, 565, 629.

Coquefredouille, I, 217; II, 466.

Corbeau (Le) et le Renard, I, 302; II, 174, 176.

Corydon, I, 214.

Cousine Bette (La), I, 37.

Cousin Pons (Le), II, 392.

Covielle, I, 159, 181, 183; II, 182, 522.

Crac (de), I, 60, 345, 457-462, 499; II, 154, 161, 163, 174, 191, 252, 354, 383, 432, 451, 466, 549, 690.

Crainquebille, I, 234; II, 641.

Cravachon, II, 463.

Crispin, I, 18, 114, 132, 139, 140, 145, 152, 171, 178, 181, 185, 188, 190, 191, 206, 225, 287, 289, 295, 335; II, 17, 20, 79-81, 161, 167, 237, 241, 245, 247, 263, 284, 329, 331, 337, 354, 385, 412, 522, 557, 559, 576, 626, 628, 629.

Cydalise, I, 214, 443.

Cydias, I, 226; II, 374, 376.

Cyrano de Bergerac (Rostand), I, 204, 234, 235; II, 155, 354, 464, 557, 586, 605, 620, 624.

Damis, I, 214; II, 443.

Damon, I, 214.

Dandin (George), I, 56, 289, 302, 306, 340, 398, 399, 499; II, 163, 191, 354, 445, 451, 460, 466, 501-502, 518, 525, 588; (Perrin), I, 57; II, 354, 462, 492, 501, 621.

Danseur de corde (Le), 69.

Dardard, II, 443.

Dariolette, I, 83-84, 113, 283; II, 452, 453, 466, 516-517, 519, 600, 640.

D'Artagnan, I, 232.

Delobelle, I, 63; II, 371, 463, 611, 621.

Démocède (La Bruyère), II, 374.

Démophile, II, 376.

Desfonandrès, II, 435, 553.

Desgenais, I, 106, 113, 337; II, 183, 576.

Des Grieux, I, 59, 423-427; II, 280.

Diafoirus, I, 56, 289, 340, 399; II, 170, 354, 436, 441, 442, 445, 457, 555.

Diamantina, I, 159.

Diana, I, 156.

Didier (Hugo), II, 218, 275.

Dimanche (Mr), I, 223; II, 445, 464, 518.

Diognète, II, 374.

Diphile (La Bruyère), II, 374.

Docteur (Le), I, 18, 20, 117, 119, 120, 133-135, 137, 144, 147, 149, 176, 178, 179, 201, 346; II, 23, 32, 193, 243, 250, 347.

Don Juan, I, 4, 17, 55, 223, 261, 289, 295, 297, 334, 336, 347, 349, 350, 351, 383, 386, 419, 486; II, 47, 66, 164, 170, 174, 188, 191, 206-227, 231, 232, 279, 282, 297, 305, 315, 347, 350-352, 354, 357, 365, 366, 368, 382, 383, 394-395, 460, 483, 484, 487, 553, 563, 564, 566, 569, 571, 579, 580, 598, 602, 614, 622, 629-630.

Don Quichotte, I, 6, 42, 834; II, 349, 563.

Doon de Mayence, II, 530.

Dorante, I, 209, 210, 214; II, 382, 430, 443, 518, 553.

Dorimène, I, 214.

Dorine, I, 28, 54, 182, 191, 205; II, 354, 460, 462, 518, 519, 522, 552, 621.

Dulcinée, I, 42; II, 602.

Dumanet, I, 61; II, 255-256, 373, 463.

Dumoflard, II, 448.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Dumollet (Monsieur), I, 28, 60, 303, 318, 332, 412, 477-479, 499; II, 120, 140, 154, 163, 170, 191, 235, 236, 237, 241, 245, 463, 523, 611.

Écho, I, 40.

Eglé, I, 214.

Électre, II, 479.

Éliacin, I, 57, 353; II, 228, 457, 518.

Eloa, II, 313.

Éole, I, 40.

Éraste, II, 329.

Ergaste, I, 214, 443.

Escarbagnas (Comtesse d'), II, 445, 491, 518.

Esmeralda, I, 39.

Estelle et Némorin, II, 606.

Euclion, I, 41.

Eularia, I, 144.

Euterpe, I, 40.

Fadinard, II, 248.

Falstaff, I, 6, 42.

Fanchon, I, 214; II, 161, 607; (F. la Vielleuse), 169.

Fanfan la Tulipe, I, 61; II, 358, 371, 373, 380, 451, 464, 466, 512-513.

Faribole, I, 39, 61, 150, 318.

Faublas, I, 60, 383; II, 371, 530, 545, 615.

Faust, I, 6, 234; II, 239, 347, 350.

Fauvel, I, 80, 254, 261, 289, 295; II, 253, 255, 373, 466.

Femme d'intrigue (La), I, 115, 177, 194, 195, 198-200.

Fiametta, I, 159.

Fierabras, I, 52, 192, 265-267; II, 268, 380, 441, 466, 525, 571, 641.

Figaro, I, 4, 30, 60, 179, 181, 189, 248, 261, 262, 289, 295, 297, 303, 334, 336, 337, 345, 346, 349, 352, 353, 369, 387, 435-457, 499; II, 161, 163, 178-179, 182, 185, 191, 229, 231, 233, 236, 240, 256, 259, 263, 267, 282-283, 284, 290, 302, 332, 337, 338, 339, 342, 343, 354, 357, 387-388, 412-413, 420, 442, 446, 450, 456, 467-468, 478, 484, 488, 496, 522, 523, 530, 556, 557, 558, 569-571, 579, 580, 588, 599-600, 604, 617, 619-621, 623, 626.

Filles de marbre (Les), I, 66, 105-107, 114; II, 464, 576.

Flaminia, I, 156.

Flautin, I, 138.

Flavio, I, 134, 156.

Fleurant, I, 56; II, 354, 435, 445, 468, 545.

Florinda, I, 156.

Forré, I, 77, 261.

Fortunio, II, 223.

Foubert, I, 83.

Fracasse, I, 160-161, 192, 195; II, 182, 385, 459, 621.

Franc-Boisy (Le Sire de), I, 63, 318, 331-332; II, 181, 252, 371, 468, 641.

Franceschina, I, 159; Francisquine, II, 159.

Francion, II, 412, 435.

Frank (Musset), II, 275.

Frontin, I, 159, 178, 179, 181, 183, 184, 185, 188; II, 17, 161, 183, 353, 412, 522, 557.

Frosine, I, 178, 182, 185, 189-191, 205; II, 430, 460, 462, 522, 641.

Fulvio, I, 156.

Galafre, I, 257; II, 641.

Galaor, I, 215-216.

Galehaut, I, 78.

Galimafré, I, 90, 91; II, 471.

Galimard, II, 448.

Gandin, I, 106-108, 290, 295; II, 260, 385, 468, 584-585.

Ganelon, I, 75-76, 290, 295, 297; II, 371.

Garant (Maitre), I, 215, 217-218.

Gareau, II, 452, 469.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Gargantua, I, 4, 10, 16, 53, 219-222, 379, 382; II, 242, 253, 357, 371, 409, 445, 451, 469, 484, 521, 525, 552, 596, 618.

Garin de Monglane, II, 530.

Garo, I, 57, 226, 318; II, 460, 469, 519.

Gaspards (Les Deux), I, 92-93; II, 460.

Gaster (Maître), I, 17, 71, 198; II, 457, 615, 618.

Gaudissart, I, 4; II, 174, 371, 451, 469, 545, 621.

Gaultier Garguille, I, 39, 147, 148, 149, 150, 160, 163, 235, 360; II, 182, 241, 243, 250, 252.

Gautain, I, 38; II, 273.

Gavroche, I, 4, 262, 267; II, 152, 169, 265, 354, 358, 371, 404-405, 447, 451, 469, 539, 614, 642.

Géronte, I, 28, 55; II, 118, 170, 243, 329, 332, 346, 353, 354, 457, 497-500, 518, 520, 524.

Giangurgolo, I, 134, 151.

Giboyer, I, 63; II, 354, 470, 495.

Gigogne (Dame ou Mère), I, 16, 18, 114, 130, 147, 160-166, 175, 270; II, 162, 179, 240, 241, 265, 385, 470.

Gil Blas, I, 7, 58, 226-229, 334, 337; II, 155, 162, 179, 183, 188, 240, 242, 301, 354, 371, 411-412, 450, 460, 484, 488, 496, 557, 579, 614, 617, 622, 641.

Gilles, I, 91, 121, 122, 132, 145, 152-154, 159, 212, 266, 290, 295; II, 20, 22, 30, 33, 34, 37, 43, 54, 56, 67, 73-78, 137, 154, 161, 179, 191, 200, 249, 262, 323, 329, 331, 334, 337, 338, 360, 364, 459, 558, 560, 576, 615, 629, 642.

Girbert, I, 83.

Giton, I, 226; II, 374, 376.

Gitta, I, 159.

Gnathon, II, 376.

Gobseck, I, 4, 262; II, 371, 451, 470, 523, 525, 621.

Godiche, I, 257; II, 641.

Gogo, I, 28, 62, 265, 290, 295, 297, 308, 315-317, 320, 483, 490, 491; II, 163-164, 170, 174, 189, 305, 354, 371, 430, 431, 470, 523, 524, 574, 621.

Gorgibus, I, 54, 148, 149; II, 354, 427-430, 451, 456, 470, 518, 519.

Goriot, I, 12, 231; II, 463, 489.

Gotton, I, 214.

Gradelin, I, 134, 137; II, 360.

Grandet, I, 38, 61, 231; II, 371, 391, 451, 489, 525, 621.

Grandgousier, I, 219-222; II, 409, 445, 451, 470.

Grapignan, I, 86-87; II, 378, 451, 470, 640.

Grattelard, I, 39, 150.

Graziella, I, 38.

Graziosa, I, 156.

Grégoire (La Fontaine), I, 57.

Grenouilles qui demandent un roi (Les), I, 66; II, 174.

Gribouille, I, 29, 161, 241, 246; II, 116-117, 140, 154, 240, 261, 426, 451, 471, 523, 530, 568, 587.

Gringalet, I, 39, 137, 150, 170; II, 471.

Grippeminaud, I, 53, 223, 299, 382; II, 371, 451, 471, 509-510.

Grisélidis, I, 246; II, 16.

Gros Guillaume, I, 39, 147, 149, 218; II, 241, 243, 250.

Gros-Jean comme devant, I, 57; II, 232.

Gros-René, I, 148, 159, 181, 185, 187, 190, 191; II, 85, 460, 462, 522.

Guéridon, I, 40.

Guérin, I, 63; II, 183, 354, 460, 488, 523, 622.

Guichard (Mme), II, 479.

Guignol, I, 130, 131, 132, 245; II, 71, 156-157, 183, 265, 471, 587.

Guillaume *(Pathelin)*, I, 215, 217, 218, 305; (Molière), 223; (n. g.), 214.

Guillaume d'Orange, II, 530.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Guillot, I, 57, 214, 318, 320, 322, 405; II, 460.

Guillot-Gorju, I, 39, 78, 147, 150, 160, 235, 360; II, 241, 243, 250, 554.

Guimbarde (La), I, 40.

Haimet, I, 215, 216.

Hambrelin, I, 82; II, 472.

Hamlet, II, 170, 349.

Harpagon, I, 4, 12, 17, 56, 290; II, 155, 164, 253, 265, 305, 352, 354, 395, 445, 450, 456, 457, 478, 484, 485, 491, 492, 515, 518, 525, 552, 612, 614, 615, 621.

Héloïse (La Nouvelle), I, 39, 59, 230, 298, 431-432, 499; II, 163, 191, 251, 371, 541.

Henriette, I, 214; II, 294, 299.

Hercule, I, 40.

Hermagoras, II, 374, 376.

Hernani, I, 38, 39; II, 275, 390.

Hernaut, I, 77; II, 460, 462.

Homais, I, 4, 9, 63, 261; II, 315, 371, 406, 408, 463, 478, 487, 545, 621.

Horace, I, 34, 214.

Hulot (Balzac), II, 484.

Huron (Le) ou l'Ingénu, II, 606.

Hylas, II, 386.

Iago, II, 527.

Indiana, I, 38.

Intimé (L'), I, 182.

Iphigénie, II, 479.

Isabelle, I, 42, 117, 118, 120, 124, 125, 134, 144, 152, 153, 155-157, 159, 327, 429; II, 23, 31, 65, 67, 78, 159, 182, 237, 334, 347, 561.

Isis, I, 214.

Jacqueline, I, 214.

Janot, I, 24, 59, 290, 303, 335, 336; II, 41, 69, 78, 87-104, 108, 109, 132, 133, 143, 241, 242, 244, 247, 258, 250, 265, 327, 329, 354, 359, 378, 379, 380, 385, 460, 462, 496, 523, 524, 540, 548, 581-82.

Janotus de Bragmardo, II, 445.

Javotte, I, 191, 214.

Jean de Nivelle, I, 52, 70-71, 81-82, 318; II, 123, 183, 232, 236, 266, 371, 380 460, 462, 564-565, 595.

Jean de Paris, I, 53, 261, 366, 374-379, 499; II, 162, 182, 218, 231, 266, 371, 380, 460, 641.

Jean de Saintré, I, 38.

Jean des Entommeures (Frère), I. 53, 219, 222, 383; II, 460.

Jean Doucet, I, 39, 150.

Jean Farine, I, 39, 150.

Jean Hiroux, I, 103-104, 304. 460, 463, 549; II, 640.

Jean Lapin, I, 69.

Jeanneton et Jeannette, I, 214.

Jean qui pleure, II, 190, 438; — qui rit, 182, 183, 190.

Jean Serre, I, 39, 150.

Jenny l'Ouvrière, I, 62, 304, 318, 330, 353; II, 232, 460, 545.

Jérôme Paturot, I, 4, 62, 304, 338; II, 37, 190, 460, 463, 640.

Joad, II, 479.

Jocelyn, I, 38.

Jocrisse, I, 24, 91. 252, 254, 255, 268, 287, 291, 295, 297, 335, 336, 344, 411, 412, 468; II, 78, 103-121. 127, 132, 154, 161-163. 167, 241, 242, 245, 247, 257, 327, 329, 343, 354, 359, 378, 379, 380, 385, 451. 472. 496, 523, 524, 568, 571, 617.

Jodelet, I, 39, 148, 149, 155, 185. 206, 240; II, 74, 78, 81-87, 183, 241, 244, 250, 253, 329, 358, 385, 451. 472, 541, 580.

Jordonne (Mme), II, 438.

Joseph Delorme, II, 275.

Josse (Mr). I, 8, 55, 261, 302, 305. 319. 322, 353, 354; II. 164, 354. 460. 462, 517, 518, 519, 545, 621.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Jourdain (Mr), I, 56, 207, 291, 297, 302, 308, 319, 322, 340; II, 183, 188, 288, 293, 296-297, 300, 301, 354, 368, 395, 443, 445, 463, 492, 523, 545. 599, 621.

Juif Errant (Le), I, 52, 108, 269, 318, 323-328, 485; II, 119, 154, 162, 164, 169, 175, 179, 182, 232, 240, 241, 251, 252, 330, 358, 380, 385, 464, 540, 565-566, 583, 615.

Labadens, I, 112,-113; II, 584.

Laboureur (Le), de La Fontaine, I, 69.

La Branche, I, 179, 181.

La Fleur, I, 181; II, 522.

La Montagne, I, 181; II. 522.

Lancelot du Lac, II, 273.

La Palisse (La Palice)· I, 53, 318, 323, 328-330; II, 145. 154, 236, 252. 358, 371, 451, 464, 523, 540, 542, 549, 595, 621.

La Ramée, II, 412, 560.

La Ressource (Mme), II, 439.

Lavinia, I, 156.

La Violette, I, 181; II, 522.

Léandre, -o (italien), I, 130, 134, 135, 145, 155, 156-157, 159, 429; II, 56, 162, 170, 213, 237, 561; (n. g.) I, 214; II, 443.

Lelia, I, 156.

Lélie, I. 214; Lélio, I, 134, 159, 170; II, 67, 559, 627.

Leone Leoni, II, 308.

Lidia, I, 156.

Lippée (Mme), I, 240, 246.

Lisette (Béranger), II, 371, 402-403, 460, 514; (n. g.) I, 182, 191, 214; II, 161, 522, 629.

Lisimon, II, 443.

Lison, 214.

Louis Lambert, II, 275.

Louison (Molière), II, 478.

Lovelace, I, 42; II, 77, 419.

Loyal (Mr), II, 436.

Lubin, , 87-88, 181, 213, 214, 215, 460, 462; II, 53, 606; (valet) I, 181; (Frère), I, 237-240, 246.

Lucas, I, 214.

Lucien de Rubempré, II, 275.

Lucile, I, 214; II, 443.

Lucidor, I, 214.

Lucinde, II, 443.

Lucrèce Borgia, I, 38.

Lustucru, I, 29, 241, 244; II, 154, 240, 245, 252, 255, 371, 441, 451, 472, 533, 597.

Macette, I, 54; II, 371, 409-410, 472, 484, 516, 519, 545.

Machavoine, II, 443.

Macroton, II, 435, 553.

Madelon (Molière), I, 54, 85; II. 85. 354, 382, 392-393, 427, 460, 462, 518, 621; (n. g.), I, 214.

Mahomet (Voltaire), II, 282.

Maitre Jacques, I, 28, 182, 320, 321; II, 188, 354, 460, 517, 519, 545, 552, 598, 622.

Mandrin, I, 39, 59, 216, 482; II, 155, 464, 541, 543, 640.

Manfred, II, 275.

Manon (n. g.), I, 214.

Manon Lescaut, I, 59, 334, 339, 423-427, 499; II, 163, 191, 230, 238, 250, 280, 281, 282, 357, 358, 371, 386, 460, 463, 484, 496, 579, 604, 622, 642.

Marforio, I, 172-173.

Margot (n.g.), I, 214; Margot la Pie. 69.

Margoton, I, 214.

Marinette. I, 135, 144, 159. 178, 182, 191, 203; II, 78, 159, 353, 500. 518, 522, 621.

Mario, I, 156.

Marion, I, 78-79, 214; II, 460.

Maritorne, I, 42; II, 602.

Mars, I, 41.

Martin-Bâton, I, 71-72; II, 460, 472.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Martine (Molière), I, 28, 56, 215 ; II, 354, 460, 518, 520, 552; (n. g.), I, 214.

Martingale (La), I, 40.

Mascarille, I, 139, 148, 149, 159, 171, 178, 179. 181, 185-191, 205, 269, 340; II, 85, 182, 183, 247, 352, 354, 412, 445, 451, 460, 517, 518, 522, 552, 554-557.

Mayeux, I, 93-103, 144, 234, 269, 283, 499; II, 162, 169, 179, 237, 246, 252, 254, 255, 258, 259-260, 266, 302, 332-333, 339, 359, 373, 385, 464, 623.

Mégère, I, 41.

Melpomène, I, 41.

Mélusine, I, 81.

Ménalque, I, 226; II, 183, 374, 376..

Mentor, I, 42, 58; II, 179, 371, 457.

Méphistophélès, I, 6; II, 304, 349.

Mercadet, I, 62; II, 286-287, 354, 392, 472, 523, 545, 622.

Mercure, I, 41.

Mère l'Oie, I, 245-246, 409, 414; II, 113, 141, 154, 237, 252, 473, 537.

Mère Michel, I, 241, 244, 246; II, 154, 170, 180, 240, 245, 252, 371, 372, 460, 517, 519, 531, 533, 539, 595.

Merlin (l'Enchanteur), I, 38; (valet), I, 181 ; II, 522.

Métaphraste, II, 552.

Mézence, I, 41.

Mezzetin, I, 117, 118, 120, 124, 133-138, 142-144, 151, 153, 157-159, 176, 183; II, 67, 78, 159, 170, 237, 362, 561.

Michau, I, 147, 150.

Mimi Pinson, I, 62; II, 241, 245, 250, 266, 269, 276, 371, 404-406, 451, 473, 514.

Mimin, I, 83, 239.

Minerve, I, 41.

Mireille, II, 239.

Misère (Bonhomme), I, 237 ; II, 441, 464, 466.

Moïse (Vigny), II, 313.

Moncade, I, 89; II, 354, 473.

Mondor, I, 39, 150; II, 443.

Montufar, II, 426.

Moulinet, I, 78.

Musard (Monsieur), II, 438.

Musette, I, 62; II, 4, 451, 464

Namouna, I, 38; II, 344.

Nannette, I, 214.

Nanon, I, 214.

Narcisse, I, 41.

Neptune, I, 41.

Nérine, I, 178, 182, 191, 205, 214, 215; II, 182, 430, 451, 457, 473, 500, 518, 522, 552, 621.

Nespolla, I, 159.

Nestor, I, 41.

Nicaise, I, 248, 249, 253-255, 299; II, 154, 161, 460, 533.

Nicodème, I, 249-253, 299; II, 154, 181, 183, 187, 188, 460, 462, 607 ; (de l'époque de la Révolution) , II, 150-152, 236, 623.

Nicole, I, 191, 214, 340.

Nicomède (Corneille), I, 225-226.

Nina, I, 159.

Nitouche, II, 439.

Nora (Ibsen), II, 479.

Ogier le Danois, I, 38.

Olibrius, I, 14, 15, 52, 265, 267, 291, 293, 297, 308-311, 316, 317; II, 181, 182, 187, 188, 380, 451, 452, 457, 515, 519, 574, 587, 589, 595.

Olivetta, I, 159.

Olympio (Hugo), II, 275.

Ophélie, II, 170.

Onuphre, II, 376, 426.

Orazio, I, 134, 156.

Oreste et Pylade, I, 41.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Orgon, I, 54, 391; II, 191, 354, 473, 518, 524, 571.

Oronte, II, 182, 430, 443.

Ortensia, I, 159.

Othello, II, 479.

Ottavio, I, 117, 118, 134, 137, 144, 156, 159; II, 169.

Pacolet, I, 70; II, 473.

Paillasse, I, 18, 91, 114, 160, 166-171, 175, 291; II, 137, 358, 459, 562.

Palamède, II, 272, 276.

Palmire (Voltaire), II, 282.

Pamphile, II, 439.

Pancrace (Le Docteur), I, 54; II, 298, 398, 459.

Pandarus, I, 83.

Pandore, I, 63, 304, 318, 323, 330-331; II, 232, 234, 330, 371, 473, 519, 529, 545, 601, 623.

Pangloss, I, 59, 229, 429; II, 371, 446, 473, 545.

Pantagruel, I, 10, 53, 219-222, 291-292, 380, 382; II, 180, 253, 357, 371, 383, 409, 455, 473, 484, 521, 525, 552, 577, 596.

Pantalon, I, 18, 114, 117, 120, 124, 125, 133-135, 144, 145, 175, 176, 260; II, 17, 36, 52, 67, 159, 237, 243, 261-262, 332, 334, 347, 524, 532, 534, 555, 586, 591, 617-618.

Panulphe, II, 426.

Panurge, I, 53, 219-222, 292, 297, 302, 317, 334, 336, 342, 369, 379-385, 499; II, 154, 162, 191, 231, 240, 285, 371, 383, 409, 412, 442, 459, 484, 522, 557, 596, 621, 641.

Parasite (Le), I, 115, 177, 197-198, 202, 203, 257.

Pasquariel, I, 117, 120, 135, 144, 153, 157, 159; II, 23, 35-36, 78, 169.

Pasquin, I, 159, 160, 171-176, 181, 184; II, 17, 183, 522, 557, 559, 615.

Pathelin, I, 4, 53, 217, 236, 261, 271, 273-276, 292, 302, 334, 342, 366, 371-374, 499; II, 162, 191, 253, 354, 442, 451, 473, 505, 621.

Paul et Virginie, I, 60, 334, 355, 426, 432-435, 499; II, 154, 163, 191, 228, 231, 250, 252, 268, 280-281, 357, 371, 372, 398-399, 442, 451, 535, 579, 604, 622.

Pauline (Corneille), II, 479.

Paysan du Danube (Le), I, 57, 69, 318; II, 180, 190, 371, 599.

Pédant (Le), I, 115, 119, 147, 177, 201-202, 205.

Pedrolino, II, 48-52, 334.

Pégase, I, 41.

Perceval, I, 38.

Pernelle (Mme), I, 115, 119, 147, 201, 205; II, 370, 382, 478, 518.

Péronnelle, I, 32, 52, 265, 267, 276-278; II, 371, 380, 451, 462, 474, 574.

Perrette, I, 57, 404-406, 409; II, 65, 190, 191, 371, 451, 474, 512.

Perrichon, I, 63; II, 354, 381, 450, 451, 463, 474, 488, 545, 621.

Perrine, I, 147, 163.

Petit Chose, II, 481-482.

Petite Fadette (La), I, 38.

Petit Poucet, I, 16, 230, 268, 292, 295, 297, 318, 409; II, 175, 179, 181, 185, 237, 251, 266, 357, 528, 537, 538, 539, 545.

Phaéton, I, 47; II, 227.

Phédon (La Bruyère), II, 374, 375, 376.

Phèdre, I, 38; II, 479.

Philaminte, I, 56, 214, 215, 340; II, 293, 299, 354, 397, 459, 475, 478, 489, 518, 520, 525.

Philémon, I, 41.

Philinte (Molière), I, 7, 55, 214, 215, 352, 392, 394, 499; II, 191, 295, 350, 365, 366, 443, 518, 520, 569, 603, 621; (n. g.), I, 214.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Philipin, I, 150, 181, 190; II, 243, 250, 555.

Picorée (Dame). I, 240, 246.

Picrochole, I, 53, 222; II, 383, 409, 441, 442, 445, 459, 545, 587.

Pierrot (type italien), I, 8, 18, 114, 117-126, 130, 132, 134, 136, 142, 144, 145, 150, 152-155, 157, 159, 160, 166, 169, 176, 177, 189, 212, 232, 233, 261, 269, 270, 286, 295-297, 327, 333, 335, 336, 343, 345, 346, 349, 350, 360, 415, 429, 489; II, 7, 13, 20, 23, 44-67, 71, 73, 77, 78, 137, 154, 159, 167, 169, 170, 180, 191-205, 225, 233, 236, 237, 242, 246, 247, 249, 251, 252, 254, 261, 266, 267, 323, 329, 331, 332, 339, 343, 347, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 409, 451, 459, 518, 529, 532, 533, 558, 560-562, 565, 571, 576, 579, 588, 621, 628; (n. g.), I, 214; II, 45-47.

Pimbêche (La Comtesse de), II, 398.

Pipelet, I, 62, 269, 293, 295, 353; II, 180, 229, 252, 266, 371, 463, 587, 600.

Pococurante, I, 59, 229; II, 371, 459, 545.

Pointus (La famille des), I, 94; II, 114, 146-149.

Poirier, I, 63, 399; II, 162, 247, 287-288, 302, 354, 464, 479, 488, 523, 545, 621.

Polichinelle, I, 8, 18, 20, 115, 117, 120, 122, 130, 131-134, 145, 146, 149, 153, 159, 160, 165, 166, 169, 184, 212, 250, 261, 266, 269, 271, 279, 287, 292, 295, 335, 336; II, 20, 21, 48, 67, 69-72, 77, 121, 122, 154, 167, 168, 169, 170, 180-183, 185-186, 187, 188, 191, 237, 246, 250, 252, 261, 266, 329, 331, 332, 334, 339, 340, 347, 359, 451, 530-533, 562-564.

Pourceaugnac, I, 13, 56, 281-282, 340, 341, 399-400, 499; II, 37, 191, 235, 292, 297, 354, 396, 441, 443, 445, 451, 475, 484, 491, 492, 518, 523, 614.

Pretintaille (Marquise de), I, 60; II, 358, 451, 475.

Prince Charmant (Le), I, 58, 353, 414; II, 176, 545.

Protée, I, 41.

Prudhomme (Joseph), I, 4, 8, 13, 61, 103, 234, 266, 291, 295, 297, 304, 491-499; II, 154-156, 163, 168, 170, 186-187, 191, 241, 242, 244, 246, 247, 250, 255, 276, 288, 290, 302, 332, 339, 342, 354, 356, 359, 364, 371, 376, 385, 403-404, 418-420, 441, 450, 456, 460, 463, 484, 488, 493-496, 525, 548-549, 570, 601, 621, 623.

Purgon, I, 56, 399; II, 354, 436, 459, 518, 545.

Pylade, I, 41.

Pygmée, I, 41.

Quasimodo, I, 16, 39, 61; II, 371, 459.

Quatre Fils Aymon (Les), I, 65; II, 267, 615, 616.

Raffinot (Mlle), I, 116; II, 522.

Rafle (Mr), II, 436.

Ragotin, I, 85; II, 475.

Raminagrobis, I, 53; II, 371, 451, 475, 510-512, 533.

Ramollot, I, 64; II, 371, 441, 475, 545, 587.

Raton, I, 57, 407, 499.

Renaud de Montanbon, I, 38, 65.

René, I, 39, 60; II, 274, 277, 285-286, 371, 388-390, 460, 462, 622.

Rhinoceronte, I, 192; II, 525.

Richeut, I, 78, 273; II, 409, 475.

Rigolette, I, 105, 114.

Riquet à la Houppe, I, 16, 43, 318, 409, 423; II, 237, 357, 537, 545.

Robert le Diable, I, 38.

Robert Macaire, I, 4, 7, 61, 76, 93, 261, 266, 293, 295, 297, 326, 335, 346, 467-491, 499; II, 66, 154, 163, 169, 182, 187, 188, 191, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 250, 251, 252, 267, 272, 275, 276, 287, 290, 302-306, 307, 327, 330, 332, 339, 342, 354, 356, 358, 360-361, 379, 430, 460, 463, 523, 529, 530, 600, 621.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Robin et Marion, I, 78-79, 83; II, 460, 462; Robin (n. g.), I, 214.

Rocambole, II, 606.

Rodomont, I, 42, 178, 192-197, 265, 267; II, 525, 574, 601, 621.

Roger Bontemps, I, 52, 232, 235, 355, 371, 499; II, 181, 236, 245, 332, 380, 385, 441, 460, 462, 564.

Roi Dagobert, II, 535-536, 540, 541, 542.

Roi Lear, I, 12.

Roland, I, 52; II, 273, 276, 380, 464, 541, 579.

Rolla, II, 275, 308, 390.

Roméo et Juliette, II, 239.

Rongemaille, I, 69.

Rosalinde, I, 214.

Rosine, I, 214.

Rossinante, I, 6.

Ruy Blas, I, 39, 230-231; II, 176, 183, 218.

Sacripant, I, 42; II, 601, 621.

Saint-Preux, I, 59, 230; II, 371.

Saligaud, I, 257-258; II, 640.

Sancho Pança, I, 6, 12.

Sans-Gêne, I, 248; II, 437.

Saturnin, I, 214.

Savari d'Aquitaine, II, 530.

Savetier (Le) et le Financier, I, 57, 406-407, 499; II, 191.

Sbrigani, I, 182.

Scanderberg, I, 192; II, 464, 465, 525.

Scapin, I, 18, 114, 117, 131, 134, 139, 159, 171, 176, 178, 179, 181, 183-185, 187, 188, 190, 191, 203, 205, 293, 295, 344; II, 15, 167, 176, 181, 332, 346, 354, 412, 445, 451, 518, 522, 534, 551, 552, 557, 569, 621, 629.

Scaramouche, I, 117, 120, 133-136, 143-146, 149, 151, 153, 158, 159, 213, 293, 295; II, 52, 65, 67, 159, 183, 237, 245, 247, 250, 261, 268, 347, 362, 561.

Séide, I, 59, 229, 265, 267, 293, 297; II, 282, 354, 464, 599.

Sganarelle, I, 54, 145, 148, 149, 167, 183, 187, 293, 295, 297, 319, 340, 349; II, 170, 247, 354, 412, 430, 451, 475, 484, 518, 553-539, 597-598, 641.

Silvia, I, 159, II, 159.

Sœur Anne, I, 32, 57, 226, 306, 321, 322; II, 232, 357.

Soldat fanfaron (Le), I, 115, 177, 192-197.

Soliveau, I, 17, 71, 318-320; II, 464.

Sorel (Julien), I, 61; II, 182, 286, 371, 390-391, 463.

Sosie, I, 16, 55; II, 574.

Spinetta, I, 159.

Suivante (La), I, 114, 177, 180-181, 192.

Stentor, I, 41.

Suzon, I, 214.

Sylvandre, I, 214

Sylvestre Bonnard, I, 233.

Sylvie, I, 214.

Tabarin, I, 39, 53-54, 72, 78, 218, 235, 293, 295; II, 182, 237, 242, 253, 267, 459, 464, 582-583, 586.

Taillebras, I, 192, 194, 278; II, 525.

Tartarin, I, 5, 11, 64, 293, 295, 336; II, 155, 176, 272, 371, 408, 431-432, 433, 450, 451, 453, 476, 484, 488, 495, 496, 540, 541, 571, 621, 622, 642.

Tartempion, I, 62; II, 373, 640.

Tartuffe, I, 4, 13, 55, 189, 223, 263, 265, 266, 268, 281, 293-295, 300, 302, 336, 340, 347, 348, 352, 386-392, 467, 499; II, 32, 191, 240, 242, 243, 250, 253, 257, 290-292, 294, 300, 302, 315, 349, 352, 354, 365, 366, 393-394, 426-427, 445, 450, 451, 456, 476, 479, 483, 485, 489, 491, 492, 515, 518, 527, 571, 579, 598, 603, 611, 614, 621.

Télémaque, I, 42, 282.

Thémis, I, 41.

Thersite, I, 41.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Thétis, I, 41.
Thibaud, I, 214.
Thrason, I, 41.
Timante, I, 214; II, 443.
Tircis, I, 214.
Toinette (Molière), II, 478.
Tomès, II, 435, 553.
Tourmont (Balzac), II, 481.
Tranche-Montagne, I, 178, 192; II, 441, 525.
Travers, I, 215-216.
Trennor, II, 308.
Triboulet, I, 39, 53, 255-257, 294, 295, 297; II, 154, 464, 541, 587-588.
Tribulat Bonhomet, I, 233; II, 586, 621.
Triplepatte, I, 234; II, 453.
Trissotin, I, 28, 56, 116, 294, 295, 297, 340; II, 299, 332, 354, 376, 396-397, 441, 453, 476, 518, 525, 545, 553, 610, 631.
Tristan, I, 215, 216, 297; II, 273.
Trivelin, I, 85, 120, 124, 129, 135, 137, 138, 146, 149, 151, 153, 158, 159, 179, 279, 294, 295, 344; II, 7, 52, 55, 85, 87, 250, 332, 360, 472, 519, 557, 559.
Trois Mousquetaires (Les), I, 65.
Truffaldin, II, 360.
Tubal Holopherne, II, 445.
Turcaret, I, 58; II, 287, 301, 305, 354, 411, 441, 451, 476, 484, 496, 523, 545, 622.
Turlupin, I, 39, 54, 78, 147-150, 235 294, 296, 360; II, 241, 354, 451, 464, 465, 516, 519, 541, 586.
Ubu Roi, I, 234-235; II, 476, 586, 605,
Ulenspiegel, I, 42.
Vadius, I, 28, 56, 340; II, 299, 332, 354, 453, 457, 518, 525, 545, 553, 621.
Valère (Molière), II, 430, 443; (n. g.), I, 214; II, 353.
Valeria, I, 156; Valerio, 150.
Valet (Le), I, 114, 177, 180-192.
Vautour (Mr), I, 60, 247-248; II, 464.
Vautrin, I, 61; II, 371, 463.
Vénus, I, 41.
Vieillard (Le), I, 114, 177, 200-201.
Violetta, I, 159.
Virginio, I, 156.
Werther, I, 6; II, 286, 479.
Ysengrin, I, 70, 80, 140; II, 253.
Yvetot (Roi d'), I, 3, 9, 60; II, 320, 464, 541.
Zadig, I, 38.
Zaïre, I, 38.
Zopire (Voltaire), II, 282, 599.

Digitized by Google
Original from PENN STATE

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

Introduction.

La définition du mot « type ». — Ce qu'il faut entendre par « Les types populaires de la littérature française ». — En quoi leur étude peut être intéressante et instructive.

I. Que signifie le mot « type »? 3. — II. Pourquoi nous ne parlons pas de nombreux personnages littéraires qui sont cependant populaires, 38. — III. Objet du présent livre, 43.

CHAPITRE I.

Les classes de types.

Première partie : Les types d'un sens symbolique précis. — I. Les types individuels. — § 1. Les permanents, 51. — § 2. Les éphémères, 74. — II. Les types généraux (dits aussi : traditionnels, conventionnels, fixes, ou encore : personnages à masque), 114. — § 1. Les types dits italiens, 119. — *a*) Vue générale, 119. — *b*) Les tréteaux des types italiens : La Comédie Italienne ou le Théâtre Italien, 123. — Les Théâtres de la Foire, du Palais-Royal et du Boulevard du Temple, 128. — Les Marionnettes et les Guignols, 129. — *c*) Ce qu'il faut entendre par rôles fixes ou traditionnels : la part de création des acteurs qui les jouent, 133. — § 2. Les types français, 177. — § 3. Quelques réflexions, peut-être nécessaires, sur « l'emploi » au théâtre, 205. — § 4. Le sens à donner au mot *fixe* dans les expressions « personnages et emplois fixes », 210.

Deuxième partie : Noms littéraires dont le sens symbolique appelle une discussion ou une mise au point, 213. — I. Noms d'un emploi général, 213. — II. Désignations individuelles, 215. — III. Quel est le rôle de la littérature dans la formation ou dans la diffusion des noms populaires et symboliques que voici? 233. — IV. Il y a dans notre domaine d'études un entre-deux dont on ne saurait presque pas fixer les limites, 257.

CHAPITRE II.

Les formes, les manifestations et les indices ou les signes de la popularité.

Première partie : La citation proverbiale, 260.

Deuxième partie : Le nom propre devient nom commun ou générique, 262.

Troisième partie : Les noms propres devenant sources de dérivés, 284.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Quatrième partie : La vogue assurée à certains prénoms et le discrédit jeté sur d'autres par le succès de certaines œuvres littéraires, 298.

Cinquième partie : Les paroles littéraires, 301.

Sixième partie : Certain public fait de la littérature sans le savoir, 306.

Septième partie : La popularité d'un type peut n'avoir pour base qu'un *rien* littéraire, 317.

Huitième partie : Le succès d'un type fait qu'il est repris, imité, exploité, qu'il devient objet de *suites* et de *refontes*, 333. — I. Ce qu'il faut entendre par suites ou reprises, 333. — II. Les formes de la reprise, 342. — 1° La reprise qui est retouche ou une épreuve nouvelle d'un portrait célèbre, 342. — 2° Le personnage passe-partout et le procédé du transformisme, 342. — 3° Le transformisme psychologique ou moral; la reprise d'idée, d'âme, de thème, de symbole, 346. — 4° La reprise d'un type dans un sens satirique ou contradictoire, 352. — 5° L'utilisation d'un nom comme désignation de personnage, comme titre ou signature d'une œuvre, 353. — III. La reprise qui est une retouche ou une épreuve nouvelle d'un portrait célèbre. Types individuels, 358.

DEUXIÈME PARTIE.

CHAPITRE II (*suite*).

Les formes, les manifestations et les indices ou les signes de la popularité des types.

Huitième partie : IV. Le transformisme. Types généraux, 3. — V. La reprise par le transformisme généalogique, 161. — VI. La reprise du nom, 171. — VII. La reprise de l'idée symbolique, 190. — VIII. La reprise satirique, 227.

Neuvième partie : La vogue par la musique, 229.

Dixième partie : La vogue par le costume et par les arts, 239. — § 1. Le costume, 239. — § 2. La vogue par les arts plastiques, peinture, dessin, gravure, sculpture, tapisserie, etc., 246.

Onzième partie : Mœurs, coutumes, usages, objets, 257. — § 1. Le vêtement et la toilette, 258. — § 2. L'habitation et le mobilier, 264. — § 3. Noms propres devenus noms d'animaux, 267.

CHAPITRE III.

Les causes de la popularité des types. Les raisons qui déterminent les reprises.

Première partie : Les causes de la popularité des types, 270. — § 1. Les rapports qui unissent la littérature à la vie, 270. — § 2. La vérité humaine ou la vivante réalité des types, 277. — § 3. La vérité historique ou circonstancielle, 289. —

Digitized by Google

Original from PENN STATE

§ 4. Un nom heureux, 316. — § 5. La popularité générale ou d'ensemble des œuvres d'un auteur, 317. — § 6. La musique qui popularise, 320. — § 7. Le goût de la banalité et de la vulgarité, 321. — § 8. La malignité du public, 324. — § 9. Le goût du déjà vu ou du déjà connu chez le public, 324. — § 10. Le succès engendre le succès, ou la réussite garantie d'avance, 324. — § 11. L'influence ou l'intervention de l'acteur interprète, 324. — § 12. L'x, le hasard, 324.

Deuxième partie : Les raisons qui déterminent les reprises de types, 325. — § 1. Le goût du déjà vu ou du déjà connu chez le public, 325. — § 2. La réussite est garantie d'avance et le succès engendre le succès, 327. — § 3. Un sujet est repris parce qu'il se traite d'après des procédés connus, 328. — § 4. La question d'argent, 328. — § 5. L'incapacité de créer du nouveau, 329. — § 6. L'influence de l'acteur et du genre : le théâtre, 329. — § 7. La vogue de la pièce à déguisements dans le théâtre d'autrefois, 329. — § 8. La peinture ou la caricature des mœurs, 330. — § 9. L'esprit humain revient toujours aux mêmes sujets, parce que « tout a ses bornes », 343.

CHAPITRE IV.

Les genres littéraires et leurs types.

§ 1. Le Théâtre : les types et les interprètes, 334. — § 2. Le Roman et la Fable, 371. — § 3. La Poésie lyrique et la Chanson, 371. — § 4. Le Dessin. L'Illustration, 375. — § 5. Les Créateurs, 373. — § 6. Provenances inconnues, 380.

CHAPITRE V.

L'invention des types.

Première partie : Le travail d'invention et de documentation. — Les sources. — Les modèles ou les originaux des types. — I. Les sources vivantes : l'écrivain qui s'inspire de lui-même, 383. — II. Les sources vivantes : l'écrivain qui s'inspire de son entourage et de la vie en général, 392. — III. Les sources littéraires : l'écrivain s'inspire des livres des autres, 409.

Deuxième partie : L'utilisation des sources. — I. L'invention des noms. — § 1. Les noms ont-ils par eux-mêmes une valeur expressive ou musicale? 421. — § 2. L'origine des noms, 434. — II. L'esprit combinateur de l'écrivain. L'art de donner la vie, 477. — III. L'évolution des types, 497. — § 1. L'écrivain qui confère à un nom préexistant la popularité et, parfois, une signification spéciale ou un sens symbolique, 497. — § 2. Les formes variées d'un même type ou l'apparentement dans les noms de certaines personnages populaires, 522. — § 3. Le continuel remaniement, 526. — § 4. La nationalisation de types étrangers, 551. — § 5. Un phénomène d'évolutionnisme littéraire : des marionnettes, des fantoches qui deviennent des êtres humains, des types, 551. — § 6. La poétisation de certains types populaires, 558. — § 7. Altération de types consacrés, 568.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

CHAPITRE VI.

La vitalité des types et des noms populaires dans l'esprit, la mémoire et le vocabulaire du public.

I. — Ce que l'esprit public retient de l'essence réelle des types, 575. — II. L'évolution du vocabulaire des noms propres littéraires, 589. — § 1. Observations générales sur la relativité du sens de ces noms, 589. — § 2. Exemples de rétrécissement et d'évolution de sens, 595. — III. Les causes de l'évolution des sens, 602. — IV. Les enseignements à dégager des chapitres précédents, 604. — § 1. L'enseignement pour le linguiste, 608. — § 2. L'enseignement pour le littérateur, le psychologue et le sociologue, 618. — § 3. L'expression de la société française et de la société en général par les types, 620.

ANNEXES. I. Rôles de Capitan, 626. — II. Les Transformistes italiens et français, 626. — III. Le personnage tout seul, 628. — IV. Don Juan, 629.

BIBLIOGRAPHIE. 631

ADDITIONS ET CORRECTIONS 640

INDEX DES NOMS DE TYPES ET DE PERSONNAGES LITTÉRAIRES. 643

TABLE DES MATIÈRES. 657

Digitized by Google

Original from PENN STATE

LIBRAIRIE ALBERT DEWIT

53, rue Royale, Bruxelles.

Extrait du catalogue général :

BACHA (Eugène) et DUPIERREUX (Richard). — **Périodiques Belges.** Répertoires par titres et par sujets. In-8° de 472 pages . . . . fr. 60 »

BANNING (Emile). — **Les Origines et les Phases de la Neutralité Belge.** In-8° de 276 pages. . . . . 20 »

CLAES (Ernest). — **La fanfare « Les Amis de Saint-Jean ».** In-12 de 94 pages. . . . . 5 »

D'ARSCHOT SCHOONHOVEN (Comte). — Histoire d'une famille. **Les d'Arschot de Schoonhoven** (1600-1926). In-4° de 232 pages, orné de planches hors-texte en phototypie . . . . . 150 »

DE HARVEN (H.). — **Petit exposé pittoresque de la Mythologie Gréco-Latine.** A l'usage des écoliers, des touristes, des amateurs, des collectionneurs, des artistes, etc. In-12 de 63 pages, orné de gravures hors-texte. 5.50

DEHARVENG (Joseph). — **Corrigeons-nous!** Aide-mémoire et additions. In-18 de 294 pages . . . . . 12 »

DE HOVRE (Fr.). — Systèmes philosophiques et pédagogiques contemporains. **Essai de Philosophie Pédagogique.** In-8° de 362 pages 35 »

DI SAN CARLO (Gino Cutore). — **Il Poema della Vita.** In-12 de 346 pages avec portrait hors-texte . . . . . 20 »

DOUTREPONT (Georges). — **Les Types Populaires de la littérature française.** Première partie. In-8° de 499 pages. . . . . 30 »

GÉRIMONT (Jean). — **Don Tiburcio de Redin.** In-12 de 127 pages . . 6 »

MONHEIM (Chr.). — **Le Congo et les Livres.** Anthologie coloniale. In-12 de 368 pages . . . . . 25 »

NÈVE (André) et VAN YPERSELE DE STRIHOU (Adelin). — **Nos Prisons.** In-18 carré de 35 pages avec dessins dans le texte . . . . . 5 »

PONCELET (Agnès). — **Riquet à la Houppe.** Féerie en un prologue et deux tableaux. In-8° de 76 pages . . . . . 6 »

SCHYRGENS (Mgr J.). — **Berlaymont.** Le Cloistre de la Reyne de tous les Saincts. In-8° carré de 279 pages, enrichi de planches, fac-similés et plan hors-texte . . . . . 40 »

VELGE (Henri). — **Éléments de Droits Industriel belge.** In-8° de 368 et 431 pages. . . . . 120 »

WAUWERMANS (P.) et LÉGER (L.-TH.). — **Les Conseils de Prud'hommes.** Loi de 1926. In-12 de 239 pages . . . . . 10 »

Marcel HAYEZ, imprimeur, rue de Louvain, 112, Bruxelles.

Digitized by Google

Original from PENN STATE

Google

Digitized by Google

A000020538743

14Mar'33Z

DUE Oct3'51

~~2 WK AUG 15 1956~~

Digitized by Google

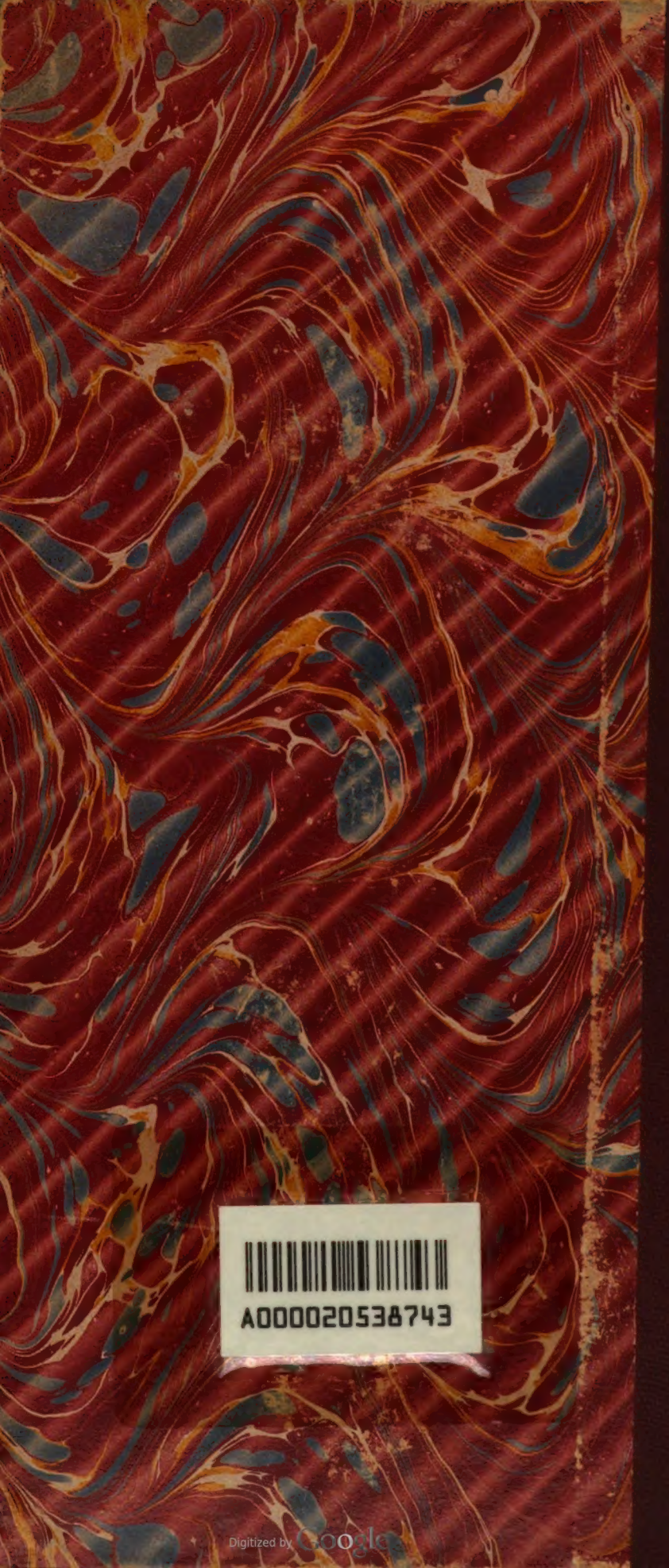
Original from PENN STATE

840.9 D74t
Doutrepont v.2
AUTHOR
...Les types populaires de la
TITLE littérature française

840.9 D74t
V.2

111102

Digitized by Google
Original from PENNSTATE



A000020538743

Digitized by Google

Original from
PENN STATE